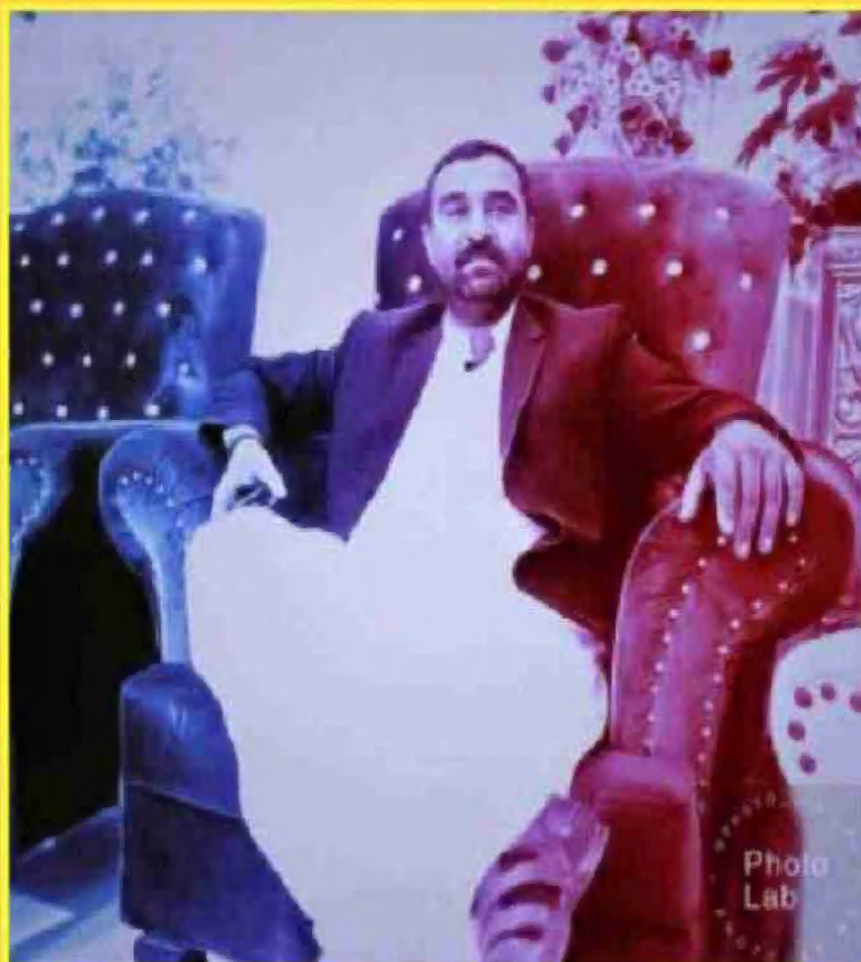


دوناوٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی



Meer Zaheer Abass Rustmani



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اُردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

اَدَوْنَاوَلٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر سید ضاحۃ حسین رضوی

© جُمْلہٴ حَقُّوقِ بَحَقِّ مُصَنَّفِ مَحْفُوظ

کتاب: اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ

مصنف: ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی

ناشر: ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی، آر ایس 3/16 ٹیکاٹ روی کالونی، لکھنؤ

پہلی اشاعت: ۲۰۰۱ء

تعداد: چار سو (۴۰۰)

کتابت: سلام فنی

طباعت: فیضی آرٹ پریس گورکھپور۔ فون: ۳۴۳۵۰۰

قیمت: Rs. 300/00

DR. SAYED WAZAHAT HUSAIN RIZVI

R.S.3/16 TIKAIT ROY COLONY LUCKNOW - 17

PH: (0522) 649043

تقسیم کار:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی

دائش محل امین آباد لکھنؤ

ادبی مرکز جامع مسجد گورکھپور

ایجوکیشنل بک ہاؤس مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

یہ کتاب

حکومتِ اتر پردیش اردو اکادمی کے مالی اشتراک سے

شائع ہوئی۔

اس کتاب کے مندرجات سے اتر پردیش اردو اکادمی کا متفق ہونا لازمی نہیں۔

منہج
اسرہ

آپنے استاد محترم
ڈاکٹر سر افغان اللہ خان

اور

ان کے شفقتوں

کے نام

انتساب

اپنے والدین

سید فصاحت حسین رضوی
اور

ایسر النساء

کے نام

جو میرے لئے ہمیشہ سے
سایہ رحمت رہے ہیں۔

تعارُف

نام:	سید وضاحت حسین رضوی
ولدیت:	سید وضاحت حسین رضوی
پیدائش:	قصبہ بلور ضلع سدھارتھ نگر (یوپی)
تعلیم:	ایم۔ اے (اردو) پی ایچ۔ ڈی
مشغلہ:	سرکاری ملازمت
پتہ:	آرائس پکٹیت رائے کالونی لکھنؤ، ا

یہ باب اُن کے فوکریں

جو میرے رہنما ہیں —
پروفیسر محمود الہی، پروفیسر حمزہ لاری، بدراکھن بدر، حسن عباس فطرت۔

جو میرے محسن ہیں —
بادشاہ حسین رضوی، تہذیب اکھن، ادیب اکھن، ڈاکٹر طارق چھتاری، ڈاکٹر
قاضی افضل حسین، ڈاکٹر قاضی جمال حسین، صغیر حسن، معصوم حیدر، محمد باقر،
سید جعفر طیار، باقر بلوری، مصطفیٰ کمال، ڈاکٹر محمد ایمن انصاری، فرید حید رضوی،
قیصر عباس رضوی، انور عباس رضوی، ڈاکٹر نفیس احمد، جمال ناصر، شاہ ضیاء الدین
سید امجد حسین، حامد علی خاں، میرا یس رحمن، شاہ نواز قریشی، محمد نجیب انصاری،
رباب رشیدی، رشید قریشی۔

جو میرے احباب ہیں —
انجم اصغر رضوی، ظہیر حسن رضوی، مراری سنگھ، اطوار حسین، جمال حیدر، سہیل احمد
سلام فیضی، نفیس حیدر بلوری، نایاب حیدر، نفی حسن، احمد پرویز، شبیہ احمد
محمد مہدی، معین الظفر حفنی، خورشید احمد، سہیل وحید، ڈاکٹر مخمور کاکوری،

جو میرے بازو بنے —
محمد انور ضیا، نفاست حسین، شہادت حسین، شرافت حسین، ماہتاب حیدر،
علی وضاحت، شالستہ رضوی۔

جو میری رفیق سفر ہیں —
ماہنہ زفا، جن کی رفاقت ہر کام میرے لئے معاون ثابت ہوئی۔

پیش لفظ

اردو ناولٹ کا تحقیقی و تنقیدی تجزیہ "موضوع کے اعتبار سے اپنی نوعیت کا پہلا بنیادی اور تحقیقی مقالہ ہے۔ کیوں کہ اس سے پیشتر ناولٹ نگاری کے آغاز و ارتقاء پر کوئی باقاعدہ تحقیقی کام منظر عام پر نہیں آیا۔ یہ مقالہ اس لحاظ سے اہم تو ہے ہی کہ اس میں ناولٹ کی تعریف متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ نیز ناولٹ۔ طویل افسانے کے بنیادی فرق کو واضح کیا گیا ہے۔

وضاحت رضوی نے اپنے مقالے کو صرف ناولٹ کے سرسری جائزہ تک محدود نہیں رکھا ہے۔ بلکہ اس کے حوالے سے انھوں نے ہندو پاک کے تمام اہم ناولٹس کا بھرپور تنقیدی تجربہ بھی کیا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے مغربی ادب میں رائج ناولٹ نگاری کے رجحان اور تصور سے بھی بحث کی ہے۔ غالباً اردو میں اس طرح کا یہ پہلا مطالعہ ہے۔ اسی لئے اس تحقیقی مقالے کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

سید وضاحت حسین رضوی نے اپنے موضوع سے متعلق دستیاب

اردو کتابوں کا مطالعہ تو کیا ہی ہے، ساتھ ہی ساتھ انھوں نے دوسرے سماجی علوم (Social Science) میں مروج Research Methods سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انھوں نے اپنے موضوع سے متعلق ایک سوالنامہ ترتیب دے کر ہندوپاک کے اہم نقادوں، ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں سے جوابات حاصل کئے اور اس کی روشنی میں کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے۔

وضاحت حسین رضوی کا یہ تحقیقی اور تنقیدی مقالہ ایسا ہے جو انھیں اردو تنقید کی دنیا میں روشناس تو کرائے گا ہی بلکہ انھیں نے نقادوں کی صف میں لاکھڑا کرے گا۔ اگرچہ یہ مقالہ کچھ تاخیر سے شائع ہو رہا ہے پھر بھی اس لحاظ سے اولیت حاصل ہے کہ اس موضوع پر اب تک کوئی تحقیقی اور تنقیدی تجزیہ منظر عام پر نہیں آسکا اس مقالے پر وضاحت حسین رضوی کو پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری تفویض کی گئی ہے۔

مجھے امید ہی نہیں بلکہ یقین ہے کہ یہ مقالہ ادبی حلقوں میں پسندیدگی اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اور مستقبل میں ناولٹ کے ضمن میں ہونے والے مباحث میں معاون ثابت ہوگا۔

افغان اللہ خاں

(صدر شعبہ اردو گورکھ پور یونیورسٹی گورکھ پور)

حرفِ اول

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ ناولٹ (Novelette) جدید دور کی پیداوار ہے۔ لیکن صحیح بات تو یہ ہے کہ ناولٹ کا وجود اس وقت سے ہے جب سے افسانہ وجود میں آیا۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی افسانہ نگار نے ابتدا میں اس بات کی شعوری کوشش نہیں کی کہ وہ ناولٹ لکھے۔ ہاں ان کو کسی ایسی صنف کی ضرورت ضرور محسوس ہوئی جو افسانے سے طویل ہو۔ اور ناول کی حدود میں داخل نہ ہو۔ انھوں نے طویل افسانے لکھے۔ اور مقصد برآوری کے لئے غیر شعوری طور پر ناولٹ لکھے گئے۔ اس کی بہترین مثال نذیر احمد کے 'ایمانی' سے لے کر پریم چند کی 'بیوہ' تک ہے۔ مگر شعوری طور پر ناولٹ نگاری کی ابتدا جدید دور ہی میں ہوئی۔ ناولٹ بھی طویل افسانوں کے ساتھ ساتھ اپنا سفر طے کر رہا تھا۔ مگر اس پر نگاہیں نہیں پڑ رہی تھیں۔ ناولٹ کو بھی طویل افسانہ سمجھ کر پڑھ لیا جاتا تھا۔ مگر رفتہ رفتہ اس بات کا احساس ہوتا گیا کہ جنہیں ہم طویل افسانہ کہتے ہیں افسانہ نہیں ہے۔ بلکہ افسانے سے علیحدہ کوئی چیز ہے۔ یا باقاعدہ ناول ہے۔ لیکن اس کا اختصار اور ضخامت اسے ناول کہنے میں مانع آتی تھیں چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کہانی کو ناولٹ کا نام دیا جانے لگا۔ راقم الحروف

کو اسی مسئلے نے اپنی طرف متوجہ کیا۔ آخر ناول، طویل افسانہ اور مختصر افسانے میں کیا فرق ہے اور ناولٹ کی صحیح تعریف کیا ہو سکتی ہے۔ یا کیا ہونی چاہئے۔ طویل افسانوں اور ناولٹ میں بنیادی فرق کیا ہے۔ ان تمام سوالوں پر غور کرنے کے لئے وقت اور مطالعے دونوں درکار تھے۔ چنانچہ میں نے اپنے پی۔ ایچ ڈی کے مقالے کیلئے یہی موضوع منتخب کیا۔ اور جیوں جیوں میں ان ناولوں، افسانوں اور ناولٹوں کا مطالعہ کرتا گیا۔ مجھ پر انکشاف ہوتا گیا کہ یہ تینوں مختلف اور مستقل صنف ادب ہیں۔

اپنے مقالے کی ابتدا میں نے افسانوی ادب کی روایت سے کی ہے تاکہ افسانے اور داستانوں میں روابط کا پتہ لگ سکے۔ نیز یہ بھی کہ داستانوں سے افسانہ یا ناول تک پہنچنے میں کردار و بیان نے کیا کیا سورتیں اختیار کیں چنانچہ مقالے کا پہلا باب داستان سے افسانے تک ہی ہے۔ تاہم اسی مقالے میں مغربی ادب کے ناولوں کے ارتقاء، اور خصوصیات سے بھی بحث کی اور اردو افسانوی ادب پر ان مغربی ناولوں کے کیا اثرات مرتب ہوئے اس کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔

مقالے کے دوسرے باب میں مغربی ادب میں ناولٹ کے آغاز و ابتدا سے بحث کرتے ہوئے اردو میں ناولٹ نگاری کی فنی خصوصیات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ نیز اس باب میں ناول اور افسانے کے فن سے بحث کرتے ہوئے دونوں میں جو فرق ہے۔ اس کو واضح کیا گیا ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ ناولٹ اور ناول کا بنیادی فرق کیا ہے واضح کیا گیا ہے۔ دوسرے اسی باب میں اس بات سے بھی بحث کی گئی ہے کہ جس طرح ناولٹ ناول سے مختلف ہے وہ طویل افسانے سے کس قدر مختلف ہے اور کیوں؟ اسی باب میں ناولٹ کی

تعریف DEFINITION کو بھی متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور اس کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ ناولٹ ناول طویل افسانے سے کیوں اور کس قدر مختلف ہے۔

مقالے کے تیسرے باب میں اردو میں ناولٹ نگاری کی ابتدا سے بحث کی گئی ہے کہ اردو کا پہلا ناولٹ کون سا ہے۔ اسی باب میں ۱۹۳۵ء تک کی سیاسی و سماجی صورت حال کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ان ناولٹوں پر بھی بھرپور تنقیدی بحث کی ہے جو کسی بھی معنی میں اہمیت کے حامل تھے۔

مقالے کے چوتھے باب میں ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۵۹ء تک کے ناولٹوں کا سرسری جائزہ لیا گیا ہے۔ لیکن یہ بات صرف اس درمیان وقت کے ناولٹوں کے جائزے تک محدود نہیں ہے بلکہ اس درمیان جو ملک کی سماجی اور سیاسی صورت حال رہی ہے اس کا بھی سیر حاصل تجزیہ مختلف ادبی تحریکوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس بات سے بحث کی گئی ہے کہ اس کے اثرات ناولٹ پر کس حد تک پڑے۔ مثلاً ترقی پسند رومانی تحریک کے اثرات ناولٹ نگاری پر کیا تھے اس کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں اسی باب میں ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۹ء کے اہم ناولٹوں کا بھی بھرپور تنقیدی تجزیہ کیا گیا ہے۔

مقالے کا پانچواں باب ۱۹۶۰ء سے لے کر ۱۹۹۰ء تک کے درمیان لکھے گئے ناولٹوں کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے چند اہم اور ضروری ناولٹوں کے بھرپور تنقیدی جائزے پر مبنی ہے۔ اسی باب میں ۱۹۶۰ء کے بعد جو ملک کی سیاسی اور سماجی صورت حال رہی ہے اس سے بحث کرتے ہوئے یہ دیکھنے

کی کوشش کی گئی ہے کہ اس درمیان لکھے گئے ناولٹوں پر اس کے اثرات ہیں یا نہیں۔

مقالے کا اگلا باب پاکستان میں لکھے گئے ناولٹوں کا جائزہ ہے لیکن چونکہ ۱۹۶۰ء سے قبل پاکستان میں ناولٹ کم تعداد میں لکھے گئے تھے۔ اس لئے ان کا تذکرہ گذشتہ ابواب میں سرسری طور پر کیا جا چکا ہے۔ اس باب میں ۱۹۶۰ء کے بعد پاکستان میں جو ناولٹ لکھے گئے۔ اس کا مختصر جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ راقم الحروف کے مقالے میں اگر یہ شامل نہ بھی ہوتا تو مقالے پر کسی طرح کا اثر نہ پڑتا۔ لیکن میں نے مناسب سمجھا کہ کم از کم پاکستان میں ۱۹۶۰ء کے بعد کی ناولٹ نگاری کا ایک اجمالی جائزہ ضروری ہے۔ چنانچہ بعض دقتوں کے بعد بھی اس کا جائزہ لیا۔

مقالے کا آخری باب ناولٹ نگاری کے مستقبل سے متعلق ہے جس میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ ناولٹ کا مستقبل ناول کے مقابلے میں زیادہ روشن اور تابناک ہے۔

اس مقالے کے سلسلے میں راقم الحروف نے ایک سوانح نامہ بھی ترتیب دیا تھا جس میں ناولٹ سے متعلق بنیادی سوالات مختلف نقادوں اور ادیبوں سے پوچھے گئے۔ چنانچہ ان میں سے بیشتر نے جواب بھی دیا اور بعض حضرات جواب نہ دے کر اپنے خیالات و نظریات سے محروم رکھا۔ لیکن بہت کم ایسے جوابات تھے جن سے ناول اور ناولٹ یا طویل افسانے و ناولٹ میں فرق کی وضاحت ہوئی۔ بعض حضرات ناولٹ کو ناول کا اکم تصغیر سمجھتے ہیں جبکہ بعض نے طویل افسانے کے ترقی یافتہ فارم کو ناولٹ کہا ہے کچھ ناقدین و محققین ناولٹ کی صنف ہی کو مشتبہ سمجھتے ہیں۔ بہر حال ان حضرات کے

تعاون سے مجھے اپنے مقالے کو مکمل کرنے میں بڑی آسانیان فراہم ہوئیں۔ میں ان تمامی نقادوں اور ادیبوں کا شکریہ گزار ہوں۔ اسی موقع پر اگر میں استاذ محترم پروفیسر محمود الہی صاحب کا شکریہ ادا نہ کروں تو ناشکری ہوگی۔ کیوں کہ انھوں نے قدم قدم پر مجھے قیمتی مشوروں سے نوازا۔ شعبہ کے دوسرے اساتذہ نے بھی میری ہمت افزائی، فرمائی اور رہنمائی کی۔ ان میں پروفیسر احمر لاری و مرحوم ڈاکٹر اختر بستوی بطور خاص ہیں۔

راقم الحروف کا یہ مقالہ پایہ تکمیل کو کبھی نہ پہنچتا اگر محترم اور شفیق استاذ ڈاکٹر افغان اللہ خاں کی رہنمائی اور کمال قدر مشورے حاصل نہ ہوتے موصوف کی رہنمائی اور ان کے خلوص و شفقت کو میں کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔

کتابیات کے سلسلے میں ایک بات عرض کر دوں کہ اس مقالے میں جن کتابوں سے براہ راست حوالے لئے گئے ہیں ان کا ہی ذکر کتابیات میں کیا گیا ہے۔ ان کتابوں کو کتابیات میں شامل نہیں کیا گیا ہے جو زیر مطالعہ تو رہیں مگر جن کے حوالے براہ راست نہیں دیئے گئے۔ مقالہ کی زبان سادہ اور آسان ہے تاہم بشری تقاضوں کے سبب خایوں سے مفر ممکن نہیں۔

سید وضاحت حسین رضوی

فہرست

حرف اول

باب اول

افسانوی ادب کی روایت

الف۔ اردو داستانیں

ب۔ مغربی ادب کے ناولوں کا ارتقاء و اردو کے اولین ناول کے نقش

ج۔ اردو ناول کا ارتقاء

د۔ اردو افسانے کا آغاز و ارتقاء

باب دوم

الف۔ مغربی ادب میں ناولٹ کا آغاز و ارتقاء

ب۔ ناول کی خصوصیات اور ناول و ناولٹ کا فرق

ج۔ افسانے کی خصوصیات اور افسانے و ناولٹ میں فرق

د۔ ناولٹ کا فن (تعریف و خصوصیات)

باب سوم

اردو ناولٹ ۱۹۳۵ء تک

الف۔ اردو ناولٹ کے اولین نمقوش

ب۔ ۱۹۳۵ء تک کے سیاسی، سماجی، حالات و مسائل

ج۔ ۱۹۳۵ء تک کے ناولٹوں کا سرسری جائزہ

د۔ ۱۹۳۵ء تک کے ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

باب چہارم

اردو ناولٹ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

الف۔ ۱۹۵۹ء تک کے سیاسی، سماجی و ادبی حالات و مسائل

ب۔ اردو ناولٹ کا سرسری جائزہ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

ج۔ اردو کے چند اہم ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

باب پنجم

اردو ناولٹ ۱۹۶۰ء کے بعد

الف۔ اردو ناولٹ کا سرسری جائزہ (۱۹۶۰ء کے بعد)

ب۔ اردو کے چند اہم ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

ج۔

د۔ پاکستان میں ناولٹ کا ارتقاء (۱۹۶۰ء کے بعد)

باب ششم

اردو ناولٹ کا مستقبل

کتابیات

باب اول

افسانوی ادب کی روایت

اردو داستانیں

مغربی ادب میں ناول اور اردو میں ناول کے

اولین نقوش

اردو ناول کا ارتقاء

اردو افسانے کا ارتقاء

7849

دہستانوں کے عروج کا زمانہ مغلیہ سلطنت کے زوال کا زمانہ تھا۔ اسی دور میں چاروں طرف ملکی اور غیر ملکی قوتیں ابھر رہی تھیں۔ مغل سلطنت کی شیرازہ بندی ختم ہو رہی تھی۔ نئی نئی ریاستیں وجود میں آرہی تھیں۔ سلطنت مغلیہ محدود تر ہوتی چلی جا رہی تھی۔ تمام حکومت انگریزوں کے ہاتھوں میں آچکی تھی۔ ملک کے سیاسی زوال نے سبھوں کے حوصلے پست کر رکھے تھے۔ اس صورت حال کا مقابلہ کرنے کے بجائے راہ فرار اختیار کر رہے تھے۔ اور اپنے کو مشغول رکھنے کے لئے نئے نئے طریقے اختیار کر رہے تھے۔ حکمران اور دوسری طرف نوابوں کے چراغ کہیں کہیں اب بھی ٹٹھا رہے تھے۔ دکن میں سلطان پور کی شہادت ہو چکی تھی۔ سراج الدولہ کی بنگال میں شکست ہو چکی تھی۔ ملک افراتفری اور انتشار سے گذر رہا تھا۔ مغل سلطنت مفلوج ہو گئی تھی۔ اب ان کی قوت مدافعت سلب ہو چکی تھی۔ نہ دماغ میں فکر کی صلاحیت نہ قلب میں فحیابی کا حوصلہ، کلی طور پر لوگ بے دست و پا ہو چکے تھے۔ بقول علی عباس حسینی:

..... اب فرمایے کس حکمران، کس راجہ، کس نواب کی
زندگی خوشگوار تھی۔ کس کو اطمینان قلب حاصل تھا؛ کس کا مستقبل
درخشندہ تھا کہ وہ اس رعایا حقائق کی وضاحت کرتی یا اذیت کے
بیان سے لطف اندوز ہوتی؛ یہی وجہ ہے کہ ان میں ہر ایک کے

ذہنی بے بسی محسوس کر کے حقائق سے فرار کرتا تھا۔ ان کی عیش پرستی
و شراب نوشی ایک پردہ تھی جس میں انہوں نے اپنی
کو چھپا رکھا تھا۔

اس عہد کے بادشاہ امراء اور نوابین باہمی تساہلی اور بزدلی کے باعث زیادہ
بے چین اور متفکر تھے اب نہ دن میں آرام نہ رات میں سکون میسر تھا۔ یہیں سے اُن
میں عیش پرستی اور شراب نوشی کا دور دورہ شروع ہوتا ہے۔ ان حالات میں انہیں
کسی ایسی چیز کی ضرورت محسوس ہوئی جو ان کے ذہن کو وقتی سکون اور آسودگی فراہم کر
سکے۔ رفیع غم کے لئے دنیا میں داستان نویسی اور داستان گوئی لازم رکھے جانے لگے
تاکہ انہیں حقیقی دنیا سے طلسمی دنیا میں پہنچا سکیں۔ اب ان کے اندر اتنی طاقت کہاں
تھی کہ حالات کا مقابلہ کرتے۔ ملکی فرائض سے ہٹکار ہونے کے لئے ان لوگوں نے
یہ راستہ اختیار کیا۔ داستان گو اپنی چرب زبانی اور جادو بیانی سے ایسے طلسماتی محسوس
کھڑے کر دیتے جسے سن کر فکر فردا سے بے خبر ہو جاتے اور وہ طلسماتی دنیا کی سیر کرنے
لگتے۔ اور اُن کی آنکھوں پر دبیز پردہ پڑ جاتا۔ اس موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے
کلیم الدین احمد لکھتے ہیں۔

”جب بادشاہوں اور امراء میں عیش پرستی آگئی تھی جب ان کی
عملی زندگی ڈھیلی پڑ گئی تھی جب ان کے قومی سست ہو گئے تھے
جب وہ کاہلی اور عیش پرستی کے خوگر ہو گئے تھے۔ تو ان کا یہ معمول
ہو گیا تھا کہ سونے سے پہلے وہ کوئی دلچسپ داستان سنتے اور
سنتے ہی سنتے سو جاتے۔ یعنی داستان گوئی ایک قسم کی خواب آور

گولہ کے مانند کھتی جوائیں آسانی سے نیند کی دنیا میں پہونچا دیتی تھی
 یہ کوئی لوری تھی جو اپنے دھیمے، نرم، شیریں ترنم سے انھیں
 سوستی کی ہلکی ہلکی موجوں پر بہا لے جاتی۔ ظاہر ہے کہ تیز تند، عمیق
 پیچیدہ ایسی باتیں جو دماغ کو چونکا دیں، جو ہمیں غور و فکر پر آمادہ
 کریں ایسی باتیں داستان میں ممکن نہ تھیں۔ داستان تازیانہ
 عمل نہیں، ایک دلچسپ مشغلہ ہے۔“ لے

دہلی کے برعکس لکھنؤ کی سلطنت نئی تھی۔ لکھنؤ میں بھی نصیر الدین حیدر اور
 واجد علی شاہ جیسے نوابوں نے محمد شاہ رنگیلے کی یاد تازہ کر دی تھی۔ فضا بارونق اور
 پر لطف تھی۔ عیش پرستی کا دور دورہ تھا جو داستانوں کے فروغ کی فضا کیلئے
 سازگار تھی۔

دکن میں بھی بہت سے منہلوم قصے اور نثری داستانیں لکھی جا رہی تھیں
 ملا وجہی کی ”سب رس“ جو کہ تشیل ہے مگر اسے داستان کہنے سے کون انکار کر سکتا
 ہے۔ ”سب رس“ میں اس عہد کی زندگیوں کی تھر تھراہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ حسن و
 عشق کے معاملات کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ دکن میں داستان کا فقدان
 ایسے رہا جیسے وہاں کی نشر کاری اور اردو کی ابتدائی نشر موویاے کرام کے مذہبی اعلان
 تک ہی محدود رہی۔

فورٹ ولیم کالج میں جو تراجم ہوئے۔ داستان نویسوں نے ان میں زبان
 پر زیادہ زور دیا ہے وجہ ہے کہ میگزین نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف ”باغ و بہار“ میں
 اپنی زبان کا لوہا منوالیا۔ ”سانہ عجائب“ ”سروش سخن“ ”طلسم حیرت“ وغیرہ سب لکھنوی

تہذیب امداس کے عطا کردہ اسلوب بیان کے باعث ہی عمل میں آئے۔ فسانہ سے بہتر میدان انشا پر وازی کیلئے اور کہاں میسر ہو سکتا تھا۔ داستانیں اس لئے زیادہ لکھی گئیں کہ اس سے آسان کوئی صنف نہیں تھی۔ بہت کم اہل قلم ایسے تھے جنہیں کسی حد تک سکون و آرام میسر تھا۔ لیکن ملک کی حالت رو بہ زوال تھی۔ ان لوگوں پر بھی براہ راست اس کا اثر پڑا۔ اس لئے کوئی تعمیری تخلیق ممکن ہی نہیں تھی۔ ہر دور اپنا ادب خود پیدا کرتا ہے "ان لوگوں کو یہ دماغ کہاں تھا کہ وہ متعدد خشک، دقیق کتابوں سے گوہر آبدار نکال کر لائیں" اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ بیشتر داستانیں تراجم کے ذریعہ ہی کیوں تھیں؟ ملک کی زبوں حالی کی وجہ سے اہل قلم بھی کاہل اور ست و مہل پسند ہو گئے تھے۔ داستان نویس اور کیا سمجھتے اور لکھتے انھیں تو بس اپنے آقا کو خوش کرنا مقصود تھا۔ بلکہ یوں کہا جائے تو بہتر ہوگا کہ جس طرح بچوں کو پہلانے کیلئے مائیں لوریاں گاتی ہیں۔ یہ داستانیں امراء اور نوابوں کے لئے ایک قسم کی لوریاں ہی تھیں۔ تاریخ، فلسفہ، منطق سے انھیں کیا غرض۔ یہی سبب ہے کہ داستان کا قاری ساحری کے ساتھ ہی ساتھ شاعری کے زمرے سے بھی محفوظ ہوتا ہے۔

جس جگہ داستانیں لکھی گئیں وہاں کے حالات کی عکاسی وہاں کی داستانیں ہیں۔ دہلی کی داستانوں میں دہلی کی فضا، ماحول اور معاشرت کی جھلکیاں صاف ظاہر ہوتی ہیں۔ بید وقار عظیم کے لفظوں میں۔

"میرامن نے پہلی داستان (بارغ و بہار) میں سمجھنے واقعات بیان کئے ہیں اور کرداروں سے حقیقی باتیں کہلوائی ہیں ان پر ہر جگہ دہلوی معاشرت اور تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔" اس

معاشرت اور تہذیب کا اجلا پن، ان کی نفاست اور لطافت کھانے
 پینے کے اختتام اور انداز میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ لے
 اس طرح لکھنوی داستان نویسوں نے اپنے یہاں کی بھرپور عکاسی کی
 ہے۔ دونوں جگہ ہمیں وہی شان و شوکت، وہی آداب شاہی وہی سیر و تفریح اور
 عیش و کوشی کے سارے سامان سجے نظر آتے ہیں۔

اردو کی اکثر داستانیں انیسویں صدی کی تخلیق ہیں۔ تحسین کی "نورِ زمزم" کے
 بعد جس کی اشاعت ۱۸۵۷ء کے درمیان ہے، دوسری قابل ذکر داستان مہر چند کھتری قہر
 کی "قصہ گیتی و افراد" ہے یہ دونوں کافی اہمیت کی حامل ہیں۔ لیکن ڈاکٹر جان گلکراؤٹ کی
 سرکردگی میں جب فورٹ ولیم کالج وجود میں آیا تو اردو میں ترجمہ کا عمل تیز سے تیز تر ہوتا گیا اور
 بہت سی فارسی داستانیں اردو میں منتقل ہوئیں جن میں سیرِ امن کی "باغ و بہار" حیدر بخش
 حیدر کی "آرائشِ محفل" اور طوطا کی کہانی "غلیل علی خاں اشک" کی "داستان امیر حمزہ"
 بہادر علی حسینی کی "نثر بے نظیر" منظر علی دلا اور لؤلؤ لال کی "بیتال پھسی" کاظم علی جوان اور
 لؤلؤ لال کوئی کی "گلشنِ سنہنسی" بطور خاص ہیں۔ بقول وقارِ عظیم "ان قصوں کا سن تصنیف
 ۱۸۵۷ء سے ۱۸۶۵ء تک کا درمیانی وقفہ ہے"۔ فورٹ ولیم کالج سے باہر بھی داستانیں
 لکھی گئیں۔ ذریں کی "نورِ زمزم" (۱۸۵۷ء) باغ و بہار (سن تالیف ۱۸۵۷ء) میدا نشاۃ اللہ خاں انشا
 کی "رانی کیٹکی کی کہانی" (۱۸۵۳ء)، محمد بخش جھور کی "نورتن" (۱۸۵۳ء) رجب علی بیگ سردار
 کی "فرازِ عجائب" (۱۸۵۲ء) انیم چند رکھری کی "گل و صنوبر" (۱۸۵۳ء) الف لیلہ (۱۸۵۲ء)
 تار (۱۸۵۳ء) بوستانِ خیال، طلسم ہوشربا (آٹھ جلدیں)، سخن و ہوی کی "سروش سخن" (۱۸۵۳ء)

لے ڈاکٹر گیان چند جین :- اردو کی نثری داستانیں ص ۱۲

لے وقارِ عظیم :- اردو داستانیں ص ۱۳

شیون کی "طلسم حیرت" (۱۸۷۲ء) اور مرزا حیرت اور رتن ناتھ سرشار وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

متذکرہ بالا داستانوں میں "داستان امیر حمزہ" جیسی ضخیم داستانیں بھی ہیں اور بیتال کچپی، طوطا کہانی جیسے قصے بھی ہیں۔ عام قاری تفصیلات کے فرق کے باوجود بھی داستانوں میں ایک طرح کی یکسانیت محسوس کرتا ہے۔ یہ کہانیاں قاری کے لئے تفریح، تسکین و فرحت کا سامان یکجا تو ضرور کرتی ہیں۔ لیکن ان میں علمی موضوعات کے لئے کوئی جگہ نہیں جو خاص طور سے قاری کی دلچسپی کا سبب بن سکیں۔ غالباً داستانوں کا بھی یہی بنیادی مقصد قرار دیا گیا۔ اس لئے داستانوں کا تعلق کبھی درباروں سے رہا اور عوام سے بھی۔

اہل مغرب قدیم قصوں کو چار اہم خانوں میں تقسیم کرتے ہیں (۱) "Fable" (۲) "Myth" (۳) "Legend" اور (۴) "Romance" (۵) "Fable" میں ایک واقعہ کو اختصار کے ساتھ سیدھے سادے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے جو ان یا بے جان اشیاء آدمی کی طرح بولتے چلتے ہیں۔

(۱) "Myth" میں مذہب اور دیومالائی عقائد اور توہمات کو فرضی کہانیوں کے توسط سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ تاریخ اور سائنس سے ان کا کوئی سروکار نہیں اسی طرح "Legend" میں کسی قوم یا گروہ کی نیم تاریخی روایت ہوتی ہے جس کا بھی تاریخ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ مذہبی اور غیر مذہبی دونوں ہو سکتی ہیں۔

محبت اور رومان کے قصے کو جو نثر میں بیان کیا گیا ہو اسے "Romance" رومانس کا نام دیا گیا۔ یہ داستان کے مترادف ہے۔ حسن و عشق کے علاوہ مسلک مذہب بھی اس کے خاص خصوصیات میں سے ہیں۔ دنیا کے بہت سے ممالک بالخصوص فرانس میں یہ صنف پہلے سے رائج اور مقبول تھی۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جبین۔

"یہ رومانس، قوم یا گروہ کی ابتدائی فکر کی تاریخ میں اولین

تہذیب کا رنگ و غارہ ہیں۔ ان سے ماضی میں دلکشی و جاذبیت
آجاتی ہے۔ عہد قدیم سے متعلق اکثر مواد انھیں روایتوں اور کہانیوں
سے ملتا ہے۔

ہندوستانی افسانوی ادب کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ وید، برہمن، اپنشد
اور مہا بھارت، وغیرہ کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوگا کہ یہاں بھی کہانیوں کے اوصاف مل جائیں گے۔
قدیم افسانوی ادب دو متضاد سمتوں میں آگے بڑھتا نظر آتا ہے۔ پہلی وہ حکایتیں ہیں
جو جانوروں سے متعلق ہے۔ اور دوسری، وہ قصے ہیں جو روحانی یا عشقیہ ہیں۔ حیوانی کہانیوں
کی ابتدا غالباً مصر سے ہوئی اور رفتہ رفتہ یہ روایت مغربی ایشیا اور بابل تک پھیل گئی جہاں
ایپ، کے نام سے متشرع ہوئی۔ بقول ڈاکٹر گیان چند ایپ کی کہانی کو اردو میں بھائی
لھان کہا جاتا ہے۔ ہندوستان میں بھی حیوانی کہانیوں کی روایت قدیم ہے بسنکرت
کی سب سے قدیم کہانی سنسکرت کے قریب لکھی گئی ہے۔

مہا بھارت میں قصوں کے توسط سے اخلاقیات کی تشریح کی گئی ہے۔ جس
کے ساتھ عوام کو اخلاقی تعلیم دی گئی ہے، جاتک، کی کہانیاں گوتم بدھ سے منسوب
کی گئی ہیں، ان کہانیوں کی تعداد ۵۴ بتائی جاتی ہے۔ اگرچہ قدیم قصوں کا ایک اول
شاہکار پنج تنتر (पञ्च तन्त्र) جو ۳۰۰ ق م اور ۲۰۰ ق م کے درمیان کے زمانے میں ترتیب
پاتا ہے۔ اس کتاب کے تراجم مختلف زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ مقبولیت کے لحاظ سے

۱۔ گیان چندین اردو کی نثری داستانیں ۲۵

۲۔ ۲۹

۳۔ ۳۰

۴۔ ۳۱

یہ دنیا کا اہم ترین افسانوی سرمایہ ہے۔ پیچ تنتر کے علاوہ حیوانی کہانیاں ”برہت کھٹا مہجری“ کھٹا سرٹ ساگر اور ہنو پیش و شک سستی میں لکھے گئے۔

نقادوں کا خیال ہے کہ سکندر سے پہلے کا یونانی ادب مشرقی ادب سے متاثر ہے۔ یونان اور ہندوستان کی کہانیوں میں اور حکایتوں میں بڑی حد تک مماثلت ہے دراصل ہندوستانی قصوں، کہانیوں کے اثرات یونانی کہانیوں پر پڑے۔ چونکہ ہر ادب کا اپنا کچھ الگ مزاج ہوتا ہے۔ اس لئے یہ اثرات یونانی ادب میں مختلف صورتیں اختیار کرنے کے باوجود بھی پہچان لئے جاتے ہیں۔ مثلاً قصوں کے حیوانی کردار یونانی کہانیوں میں صلا حیوانی کردار ادا کرتے ہیں۔ جبکہ ہندوستانی قصوں میں وہ انسانی کردار ادا کرتے ہیں۔

سنسکرت زبان و ادب میں بھی بڑی تعداد میں رومانی قصے لکھے گئے۔ اٹالوی ادب میں بھی رومانس کی کمی نہیں Appulieus (اپولیس) نے ”سنہرا گدھا“ لکھا۔ لاطینی میں کلیئر نے کئی اہم رومانس قلمبند کئے۔ فرانس میں Ehamson Degest گھونٹنے والے بھانٹوں نے اسے مرتب کیا اور شجائی رومانس کو جنم دیا۔ یہاں کا بہترین رومانس ”سارلی مین“ اور اس کے سورماؤں کا ہے۔

اسلامی ممالک کے حسن اور شان و شوکت کو بڑے دلکش اور موثر انداز میں اُجاگر کیا ہے۔ اسپین کا مشہور اور مقبول رومان (Amadir de God) ہے جو تقریباً ۱۵۰۰ء میں لکھا گیا۔ اس وقت تک شجائی رومانس کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ یولف برطانیہ کی مشہور نظم ہے جو گیارہویں صدی میں لکھی گئی ہے۔

کچھ دنوں کے بعد رولاں اور آر تھر کے قصے دیکھنے کو ملے۔ آر تھر کے رومانی ادب کا زمانہ چھٹی یا ساتویں صدی کا ہے۔ سر ٹامس میلوری نے Le Morled Arthur کے

دیکھ کر کسی منف نازک پر فریفتہ ہونا، جانوروں سے کوئی تحفہ ملنا، موقع محل کے خلاف رنج و مسرت کا اظہار کرنا، کسی جگہی مہم کو سر کرنا، اس میں ایک دوسرے کا تعارف اور اتحاد جیسی چیزیں مشترک ہیں۔

جس طرح تجارت، سیاحت، فنیابی، اور خارجی پالیسی کے باعث ایک ملک کی تہذیب، خیالات و افکار اور ادب دوسرے ملک کو منتقل ہوتے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح کہانیاں بھی ایک ملک سے دوسرے ملک تک اپنا سفر کرتی ہیں۔ سنسکرت کا مقبول قصہ سات دزیروں کا نہ جانے کتنے مغربی قلوب میں رچ بس گیا الف لیلٰی ویسلے کے قصے بھی کئی زبان و ادب میں شائع ہوئے اور قارئین کے دل و دماغ کو اسودگی بخشی ہر چند کہ مشرق و مغرب کے قصوں میں قدرے مشابہت اور مماثلت پائی جاتی ہے۔ مگر اس کا مطلب قطعی یہ نہیں کہ کہانیوں اور حکایتوں کی تصنیف میں دونوں کے اغراض و مقاصد ایک جیسے تھے۔

اسی طرح بڑی کثرت سے عربی اور فارسی قصوں کے تراجم اردو میں منتقل ہوئے۔ عرب میں داستان گوئی کی روایت قدیم ہے۔ وہاں شائقین قصے سننے کی غرض سے ایک جگہ جمع ہوتے اور داستان گو انھیں داستانیں سنانا تھا اس کے بدلے سامعین داستان گو کو کھجوریں پیش کرتے۔ عہد جاہلیت میں یہ فن اپنے شباب پر تھا۔ عباسیہ دور میں داستان گوئی کافی مقبول ہوئی۔

داستانوں میں الف لیلٰی ویسلے، مآثر لیلٰی ویسلٰی، السندباد القرن بولاشہ وغیرہ بطور خاص ہیں۔ عربی داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کے علاوہ اسلامی

انیسویں صدی داستانوں کا دور ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ہندوستان سیاسی، سماجی اور معاشی اعتبار سے روبہ زوال تھا۔ اس دور میں ادب کی سرپرستی امراء اور بادشاہوں کے ذمے تھی۔ بالخصوص داستان نویس کسی بادشاہ یا امیر کے دربار سے وابستہ ہوا کرتے تھے۔ وہ ان کے ذوق و تفریح اور تفسن طبع کے لئے اس فن کے ذریعہ عیش و عشرت کا سامان بہم پہنچاتے تھے بقول کلیم الدین احمد کہ:

”چنانچہ یہ معمول ہو گیا تھا کہ سونے سے پہلے وہ کوئی دلچسپ داستان سنتے اور سنتے سنتے سو جاتے تھے۔ یعنی داستان گو یا ایک قسم کی خواب آور کوئی تھی جو انھیں آسانی سے نیند کی دنیا میں پہنچا دیتی تھی، یا کوئی لوری تھی جو اپنے دھیمے، نرم، شیریں ترنم سے انھیں موسیقی کی ہلکی ہلکی موجوں پر بہا لجاتی تھی،“ لہ

بیشتر داستانیں انھیں امراء اور بادشاہوں کی ایما پر لکھی گئیں۔ داستان نویس اور داستان گو ان کے یہاں ملازم ہوا کرتے تھے۔ ان کا کام صرف یہی تھا کہ وہ داستان کے اندر ایسی نئی نئی ہیرت انگیز چیزیں پیش کرتے کہ بادشاہ حقیقی دنیا بھول کر دوسری دنیا میں کھو جائے ان کا نقطہ نظر صرف قنوطی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ داستانیں کسی اصلاحی گتھیوں کو سلجھانے میں کامیاب نہیں ہوئیں۔ انھیں سماج کی ضرورتوں اور مسائل سے کیا غرض۔ اپنے آقا کے ذہن کو لطف و انبساط کے ساز و سامان ہتیا کرنا ہی ان کا مقصد تھا۔ اور ان بادشاہوں، نوابوں کی دلچسپی پوسر، بیٹر، افیون، گنجفہ، ناچ رنگ ریلیاں، عیاشی، ان کے علاوہ تھی ہی کیا؟ یہی ان کا مذاق تھا، لہ داستان نویسی کا مقصد اگرچہ مدد و مدد تھا لیکن

داستان نویسوں نے اسی محدود دائرے میں قصہ گوئی کے اہم کارنامے پیش کئے اور ساتھ ہی ساتھ تشر کے اچھے نمونے بھی۔

داستان گو ایسا ماحول و سماں باندھتے تھے جس سے عمری عہد کے تلخ حقائق سے ان کا کوئی واسطہ نہیں رہ جاتا۔

ناول، افسانے اور ڈرامے کی طرح داستانوں میں بھی پلاٹ ہوتا ہے اسے طول دینے کے لئے چھوٹی چھوٹی ضمنی کہانیاں بھی شامل کر لی جاتی تھیں کبھی کبھی تو اصل دلچسپی کے باعث یہ ضمنی کہانیاں ہی بن جاتی ہیں۔ اور انھیں ضمنی کہانیوں کے ذریعہ قاری کا ذہن اصل قصے سے ہٹا کر دیتا ہے۔ قاری زیادہ وقت تک حقیقی دنیا سے بے نیاز ہو کر خیالی دنیا کی طرف سیر کرتا ہے اور اس کا قاری دیو، جن، بھوت پریت اور پریوں سے ملاقات کرتا ہے۔

ہمارے داستان نگاروں نے حسن و عشق، بیعت و مسرت کی کیفیات، رزم کی ہنگامہ آرائیوں اور رزم کی بھلہ طرازیوں کو پیش کرنے میں اپنے قلم کا جو سر دکھایا ہے وہ اپنے زور بیان اور قوت متخیلہ کے بل بوتے پر داستان کو پھیلاتا اور مختصر کرتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ کوئی باضابطہ و باقاعدہ پلاٹ داستانوں میں نظر نہیں آتا۔

ہماری داستانوں میں ہیر و کی جو خصوصیات ملتی ہیں وہ کسی شہزادے، بادشاہ یا کسی بڑے تاجر کی ہی خصوصیات ہوتی ہیں۔ گویا ان افسانہ نویسوں نے یا داستان نویسوں نے یہ پختہ خیال کر لیا تھا عام آدمی کی زندگی میں ایسے واقعات پیش ہی نہیں آسکتے جو داستان کی شکل لے سکیں۔ اسی لئے ان کے کردار، سماج کے اس طبقہ سے آتے ہیں جو طبقہ حکمران جماعت یا اس سے متعلق ہوتا ہے۔ نواب زادوں اور شہزادوں کو حسن پرست اور عاشق کا کردار عطا کیا جاتا ہے۔ جو کسی نہ کسی صورت سے کسی حسن کی دیوی پر عاشق ہو جاتا ہے، یہ حسن کی دیوی بھی اسی طبقہ سے وابستہ ہوتی ہے جس

طبقہ سے داستان کا ہیر و ہوتا ہے۔ دونوں کے اشتراک عمل سے داستان کا قصہ آگے بڑھتا ہے اور مکمل ہوتا ہے۔ داستانوں کے کردار عام طور پر خیر و شر کی نمائندگی کرتے ہیں ایک، بیش بہا خوبیوں کا مالک ہوتا ہے وہ بشری کمزوریوں سے مبرا ہوتا ہے۔ داستان گو پوری داستان میں اس کی کسی کمزوری کا ذکر نہیں کرتا اور نہ اس سے متعلق کوئی واقعہ ترتیب دیتا ہے۔ تو دوسرا اس کے برعکس برائیوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔

داستان کا کوئی ہیر وہی شہزادہ ہوتا ہے۔ جو نہایت وجیہ و جیل اور گونا گوں خوبیوں کا مالک ہوتا ہے۔ اس کی محبوبہ شہزادی پر کی تمثیل ہوتی ہے جو ہیر و کو دیکھتے ہی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔ دونوں پر عشق کا جذبہ غالب رہتا ہے۔ گویا داستانوں کا مرکزی موضوع عشق و محبت، اور وصال اور فراق ہے۔ ہیر و کی تمام زندگی عشق کے گرد گھومتی ہے۔ داستان کا ہیر و جملہ خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ اس کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں۔

”.... وہ حسن میں یوسف ثانی، عشق میں رشک مجنوں۔“

شجاعت میں غیرت رستم اور عقل میں ارسطو کے زماں ہوتا ہے“ اے داستانوں میں ہیر و دین بھی ہیر و ہی جیسی صفات کی ملکہ ہوتی ہیں کسی صورت میں وہ ہیر و سے کمتر نظر نہیں آتیں۔ عاشق کی طرح اپنے عشق کے لئے دنیا کی گر نقد چیزوں کو خیر باد کہہ دیتی ہیں۔ ان کے اندر عشق کا جنوں اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ وہ اپنے والدین سے بھی بغاوت کر بیٹھتی ہیں۔ مگر اپنے عاشق کے ساتھ بے وفائی ہرگز نہیں کر سکتیں۔ داستانوں کا تیسرا کردار جو ابھر کر سامنے آتا ہے وہ ہے رقیب کا۔ یہ کردار شر کی نمائندگی کرتا ہے داستان گو اس کردار کی ان کمزوریوں، خایوں اور برائیوں کو

اس طرح داستان میں سمودیتا ہے کہ قاری خود اس کردار کا نفرت سے مطالعہ کرتا ہے۔ اکثر یہ کردار کافر، جادوگر، بت پرست کے ہوا کرتے ہیں۔ کچھ داستانوں میں رقیب کا رول جن، اور دیو نے بھی ادا کیا ہے۔

داستانوں کے کردار مئے نوشی میں اپنے جام اچھالتے نظر آتے ہیں۔ تعجب تو یہ ہے کہ شہزادیاں بھی اس فعل میں برابر کی شریک کار دکھائی دیتی ہیں۔ ممکن ہے ایسا اس لئے ہوا ہو کہ جس زمانے میں یہ داستانیں لکھی گئیں اس عہد میں امراء میں شراب نوشی معیوب نہیں تھی۔ اور شراب نوشی صرف مردوں تک محدود نہ رہی ہو۔ غالباً اسی لئے ان داستانوں میں شراب نوشی کا ذکر موجود ہے۔ مئے نوشی احساسِ حسن کو بیدار کرتی ہے داستان گو اس سرور و کیف کو جنسیات کے حصار میں رکھ کر خوب منظر کشی کرتا ہے۔ موضوع الفاظ و پرکیف جملوں میں وہ جنس کے سارے لوازمات پیش کر دیتا ہے تاکہ قاری کی دلچسپی میں اور اضافہ ہو۔ اس سچی میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی رہتا ہے۔ ان واقعات کا بیان ہر وقت نہیں کرتا بلکہ جب کسی کے سراپا کا منظر کھینچنا ہوتا ہے یا وصال کا نشاہ انگیز لمحہ۔

داستانیں اخلاقی تاثرات سے پر ہیں۔ یہ ذہن و قلب کو آسودگی اور فرحت دیتا کرتی ہیں۔ اردو داستانوں میں جو ہمیں خصوصیت نظر آتی ہے وہ یہ کہ لاشعوری طور پر قاری کو داستان کے کسی ایک گروپ کو نیکی کی علامت ٹھہراتا ہے۔ یہیں ان کے خیالات اور بد اعمالیوں سے نفرت ہو جاتی ہے۔ جو شر کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ ان چیزوں سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ ہمیں نیکی اور دل سے صدق و محبت ہے، اور شر سے نفرت ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں اشارہ دوستی اور قربانی کے جذبے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کا اظہار بڑے دلکش اور پراثر لفظوں میں ہوا۔ داستانوں کے کردار اپنے

مفاد میں نہیں بلکہ خدمتِ خلق کی غرض سے ہر بار کو وہ خود اٹھالیتے ہیں۔ اگرچہ انہیں قدم قدم پر اذیتیں برداشت کرنی پڑتی ہیں مگر وہ صحیح راستے سے گریز نہیں کرتے۔
 عہری معاشرے کی عکاسی بھی داستان گو بڑے مصورانہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ حالانکہ اس کا مقصد اپنے معاشرے کی عکاسی نہیں تھی۔ مثال کے طور پر شادی کی رسومات، سواری کا بیان، ساز و سامان، آرائش طعام، خدام وغیرہ کی متحرک تصویریں داستان میں نظر آتی ہیں۔ کرداروں کے اوصاف، چال ڈھال اور طور طریقے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ کس ملک، کس تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ داستانیں انیسویں صدی کے تہذیبی، معاشرتی، زندگی کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں اس سلسلہ میں عابد علی عابد لکھتے ہیں:

”داستان سر کسی عہد یا کسی زمانے کے معاشرتی کوائف کی ترجمانی کرتا ہے اور اپنی داستان کے افراد کو اسی معاشرے کے نظامِ نسبتی میں رکھ کر شخص کر تا ہے۔“

اگر داستانوں کا فائدہ مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت خود واضح ہو جاتی ہے کہ ”بارغ و بہار“ ”فسانہ عجائب“ ”سروش سخن“ ”طلسم حیرت“ اور داستان امیر حمزہ، وغیرہ پر دہلی اور لکھنؤ کی زندگی کی پوری تہذیبی چھاپ موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین:

”دہلی اور لکھنؤ کی پوری تاریخ ان داستانوں سے مرتب کی جاسکتی ہے۔“

داستانیں ان تمام خوبیوں اور خامیوں کے باوجود بھی دلچسپی سے بھرپور ہیں۔ داستان گو کی طرزِ نگارش، اسلوب، زبان و بیان کا مطالعہ ضروری ہے۔ بنیادی طور پر

داستانوں میں دو طرح کا اسلوب اپنایا گیا ہے پہلا سادہ، سلیس بانمادہ عبارت دوسرا مقفی و مسجع اور رنگین پہلی طرز تحریر میں لکھی جانے والی داستان ”باغ و بہار“ ”آرائش محفل“ ”طوطا کہانی“ ”امیر حمزہ“ ”اشک“ اور ”بوستان خیال“ وغیرہ ہیں اس کے برعکس موخر الذکر میں داستانیں مسجع مقفی عبارت سے آراستہ ہیں۔ سرور کی ”فسانہ عجائب“ ”سب رس“ ”نور طرز مرصع“ ”تحسین“ ”مذہب عشق“ ”انشائے نو بہار“ اور ”سروش سخن“ ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ اکثر داستانیں تراجم کے ذریعہ اردو میں آئیں لیکن وہ قصے جو دوسری زبانوں سے اردو میں لئے گئے انھیں دو طرح سے برتا گیا، کچھ داستانیں تو اس زبان میں لکھی گئیں جو ایک خاص حلقہ میں سمجھی اور پڑھی جاتی تھیں۔ ان کے زبان و بیان پر حد سے زیادہ زور دیا گیا اور شر کو عام نشر کے مقابلے میں تزئین و ترمصیح کا مرقع بنایا گیا۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر ایسی تخلیقات عوامی سطح سے اوپر اٹھ گئیں۔ ان سے ان کی داستانیں مقفی و مسجع عبارتوں سے دب کر رہ گئیں۔ البتہ ایسے داستان نگار ایک مخصوص طرز کے نمائندہ ضرور ہوئے۔ ایسے داستان نگاروں میں خاص طور سے دو شخص ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ ایک ”تحسین“ دوسرے ”رجب علی بیگ سرور“

دوسرا اسلوب وہ تھا جو سادہ اور سہل ممتنع، اور اول الذکر نثری داستان کے مقابلے میں سادہ تھا۔ یعنی ان قصوں کے داستان گو، زبان پر نہیں بلکہ قصہ گوئی یا قصہ پر زیادہ دھیان دیتے تھے، اسی لئے ان کے قصے زیادہ مقبول ہوئے۔ بہر حال وہ داستانیں جن کے خالق جنھیں بات کہنے کا سلیقہ اور اظہار و ابلاغ کی ترمسل میں تصنع اور تکلف کا اہتمام و التزام بہ تنے سے پرہیز کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے سادہ، سلیس دلچسپ اور دل نشیں طرز اپنائی۔ تاکہ ہر طبقہ لطف اندوز ہو سکے۔ اس انداز سے لکھی جانے والی داستانوں میں بالخصوص ”رانی کیشکی کی کہانی“ اور ”باغ و بہار“ کو

انشاء اللہ خداں انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی کی تخلیق کر کے فن داستان نویسی میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ رانی کیتکی کی کہانی کے متعلق یہ بات عام ہے کہ جو کام فورٹ ولیم کالج کے زیر نگرانی منصوبے کے تحت انجام کو پہنچنے اس کے باہر انشاء نے اپنے جوہر طبع کے ذریعہ ایک بڑا کارنامہ انجام دیا۔

”رانی کیتکی کی کہانی“ کی تخلیق کا خاص مقصد زبان کی ”جھٹ“ اور انشاء کا ”پٹ“ دکھانا ہی مقصود تھا۔ بلاشبہ وہ اپنی اس سعی میں کامیاب ہوئے۔ ان کی اعلیٰ ذہانت نے محدود الفاظ میں بھی اپنا جادو دکھایا ہے جس میں سادگی کیساتھ ہی ساتھ شوخی اور بانگین کا پہلو نمایاں ہے۔

انشاء وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے اپنا راستہ بالکل الگ اختیار کیا، قافیہ پیمانی ^{دیکھ یہاں} رعایت نقلی کا برمحل استعمال ہے۔ اس کہانی کے فن اور طرز تحریر کا ایک خاص پہلو زبان و بیان ہے۔ انشاء اللہ خداں انشا کی طرز تحریر یا محاورہ اور کہاوتوں سے پُر ہے۔ اگرچہ الفاظ محدود ہیں۔ پھر بھی اس کی حد میں رہ کر انہوں نے سادہ اور رواں عبارت میں اپنی طبیعت کی مستی بولانی اور چلبے پن کی وجہ سے رنگینی پیدا کر دی ہے داستانوں میں جو مقام ”باغ و بہار“ کو اس کی طرز نگارش اور انداز بیان سے علاوہ کسی اور داستان کو نصیب نہ ہوا۔ دراصل میرامن کی طرز نگارش سلیس، سادہ، شستہ اور پراثر ہے باغ و بہار کے ہر چلے اس صداقت کے شاہد ہیں، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ مروج الفاظ کے بجائے وہ اپنا مخصوص فقرہ ضرور استعمال کرتے ہیں۔ جس سے ان کی عبارت میں چار چاند لگ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:-

”..... زبان اور اسلوب کے اعتبار سے اب تک

کوئی فسانہ نگار میرامن کا مقابلہ نہیں کر سکا ہے۔ جو تری اور گھلاوٹ
 ان کی زبان میں پائی جاتی ہے۔ وہ شرتو؟ ایک نظم میں بھی صرف
 غزل جیسی صنف میں ممکن ہے۔ میرامن کی زبان میں جو غزلیت ہے
 وہ یقیناً میر کی یاد دلاتی ہے اور نقادوں کا کہنا ہے کہ جو مرتبہ میر کا
 غزل گوئی میں ہے وہی میرامن کا شرنکاری میں ہے بہت صحیح ہے۔
 دہلی کی زبان ہی ان کے نزدیک مستند تھی۔ احمد شاہ ابدالی کے حملے کا ذکر اپنے دیباچہ
 میں اس طرح کرتے ہیں:-

”..... اکبار کی تباہی پڑی۔ رئیس وہاں کے دیس کہیں
 اور تم کہیں ہو کر جہاں جس کے سینک سوائے وہاں نکل گئے جس
 ملک میں پہونچے وہاں کے آدمیوں کے ساتھ سنگت سے بات چیت
 میں فرق آیا۔ اور بہت سے ایسے ہیں کہ دس پانچ برس کس سبب
 سے دلی میں گئے اور رہے وہ بھی کہاں تلک بول سکیں گے کہیں
 نہ کہیں چوک ہی جائیں گے اور جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلی
 کا روڑا ہو کر رہا۔ اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گذریں۔ اور
 اس نے دربار، امراؤں کے اور میلے ٹھیلے عرس پھیریاں۔ سیر
 تماشہ اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تلک کی ہوگی اور وہاں سے
 نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا۔ اس کا بولت البتہ
 ٹھیک ہے۔“

جس دور میں میرامن کی باغ و بہار تصنیف ہوئی فارسی اور عربی کے الفاظ کی کثرت، قافیہ پیمائی، رنگین بیانی کو ہی اعلیٰ معیار سمجھا جاتا تھا۔ سادہ سلیس پر شکوہ الفاظ استعمال کرنے والے کو قاری مسخ و کتر سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس عہد کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے روزمرہ کی آسان زبان کو استعمال کرنا اپنا مطمح نظر سمجھا۔ بقول وقار عظیم۔

”..... میرامن کے اسلوب کی سب سے بڑی خوبی یہ

ہے کہ داستان کو کہیں سے کہیں بھی شروع کیجئے ہیں وہی سادگی

سلاست، روانی وہی فصاحت، گھلاوٹ اور وہی وقار ملے گا“

میرامن نے زبان کو مالا مال کرنے کے لئے بہت سی عوامی کہاوتیں، ہندی الفاظ اور متعدد الفاظ و محاورے استعمال کئے جو عوام میں رائج تھے۔ باغ و بہار کی اہمیت و افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ میرامن کی باغ و بہار داستانوں میں ہے جس کی زبان، اور طرز اسلوب ان کے قصے سے اہمیت رکھتا ہے۔ ان اسالیب کی تقلید نہ ابھی تک کسی نے کی ہے اور نہ توقع کی جاتی ہے۔ باغ و بہار پر ہمیشہ بہا رہا ہے۔ رہے گی اے دوسرے گروہ کے دو نام بطور خاص لئے جاتے ہیں جن میں ایک عطا حسین تحسین اور دوسرے رجب علی بیگ سرور ہیں اس قبیل کے لکھنے والوں کا اسلوب، طرز تحریر، زبان و بیان پہلے گروپ کے بالکل برعکس ہے۔ تحسین کی ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب زبان سے زیادہ تصنع و تکلف سے بھرا ہوا ہے۔ تشبیہ و استعارے کی بھرمار۔ مبالغہ آرائی اور تخیل کی سیر کی ہے۔ قصہ کے مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ اگرچہ اسلوب کی داغ بیل تحسین نے ڈالی تھی۔ مگر اس کے اثرات دور تک پہنچے۔ بقول گیان چند جین:-

”فسانہ عجائب نو طرز مرصع کی ہی بکھری ہوئی صورت ہے۔“

سرور کے یہاں تختین جیسی بات نہیں، یہ صحیح ہے کہ ان کی رنگین عبارت، مقفی و مسجع عبارت سے ان کا قاری کچھ عرصہ کے لئے مرعوب ضرور ہوتا ہے مگر اس کا نقش دیرپا نہیں ہوتا ہے۔ یہیں سرور کے اسلوب میں خاص طور سے دو چیزیں ملتی ہیں وہ مبالغہ آرائی، قافیہ پیمائی، مرصع مسجع طرز اور فارسی تراکیب کا استعمال وغیرہ ہیں جنہیں مجموعی طور پر سنجیدہ اسلوب سے سرور پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن اس کے بالکل برعکس انہوں نے جہاں جہاں وہ اسلوب برتا ہے وہاں وہ بہت کامیاب ہیں۔ اور کبھی کبھی تو میرامن کی نثر کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔

مکالموں میں تاثر پیدا کرنے کے لئے ہوزبان استعمال کرتے ہیں وہ سلیس سادہ، بامحاورہ اور چست ہوتی ہے مثلاً ایک موقع پر لکھتے ہیں:-

”ایک خواص خواص باشارہ ملکہ آگے بڑھی پونچھا کیوں جی

میاں مسافر؟ تمہارا کدھر کو آنا ہوا کیا مصیبت پڑی ہے جو اکیلے

سوائے اللہ کی ذات، ہیبات نہ کوئی سنگ نہ سات اس جنگل میں

وارد ہو۔ شہزادے نے مسکرا کے کہا مصیبت خیلا تجھ پر پڑی ہوگی

معلوم ہوا یہاں آفت زدے آتے ہیں کہو تم لوگوں کی کیا کم بختی،

ایاموں کی گردش؟ کی سختی ہے جو چڑیوں کی طرح ناکام سرشار

پھرتی ہو۔ ملکہ یہ سن کر بھڑک گئی خود فرمانے لگی ”اے“

ہندی الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ انہوں نے اشعار کے استعمال بھی کئے۔

(حالانکہ اشعار کا صحیح استعمال نہیں ہوا) طرز تحریر سے ہٹ کے دیکھا جائے تو سرور کی

ادبی حیثیت کسی قدر کم نہیں ہے۔ فسانہ عجائب میں سرور کی شخصیت کا رنگ ہر جگہ نمایاں ہے۔ بہت سارے معائب کے باوجود انھوں نے شریں ایک امتیازی شان پیدا کی ہے جس کی بناء پر انھیں نظر انداز کرنا مشکل ہے۔“

داستانوں کے سلسلے میں مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کی تمام داستانیں یکساں نہیں یا ان کی خصوصیات ایک سی نہیں۔ ہاں زبان کے لحاظ سے داستانیں ضرور مختلف ہو سکتی ہیں۔ داستانوں سے ناول یا افسانے تک سفر نہ صرف داستانوں اور افسانوں کا سفر ہے بلکہ یہ ایک سیاسی، سماجی اور تاریخی سفر بھی ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کے توسط سے ہندوستانی تہذیب میں جدت کا ایک نیا باب شروع ہوا۔ زندگی گزارنے کا سلیقہ اور طریقہ بدلتا ہے تو ان کی پرچھائیاں ادب پر بھی پڑتی ہیں۔

ہماری تہذیب پر سیاسی حالات و تبدیلی کا اثر ضرور پڑتا ہے۔ جب ہندوستان پر انگریزوں نے حکمرانی شروع کی اور بہ تدریج ان کا اقتدار بڑھنے لگا تو ان کے وساطت سے مغربی تہذیب بھی پھیلنے لگی۔ بالآخر ہماری تہذیب پر مغرب کے اثرات غالب ہونے لگے اور انھیں اثرات کا نتیجہ ہے کہ ملک میں بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں دیکھتے دیکھتے زندگی کے سبھی شعبوں میں ایک انقلاب آگیا۔ ادب، آرٹ، مذہب، سائنس اور تعلیم وغیرہ میں خاصی تبدیلیاں آئیں۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد ان تبدیلیوں میں تیز رفتاری آگئی۔ سرسید کی اصلاحی و تعلیمی تحریک رفتہ رفتہ زور پکڑنے لگی۔ مغربی خیالات و افکار سے عوام الناس روشناس ہونے لگے۔ توہمات کا قلع قمع ہونے لگا۔ احیاء پرستی ٹٹنے لگی۔ ہر بات حقیقت کے پیش نظر کسوٹی پر کسی جانے لگی۔

ڈاکٹر گیان چند جین لکھتے ہیں :-

”سر سید نے مذہب اور فلسفہ تعلیم اور معاشرت میں
سے روایت پرستی اور تنگ نظری کو ختم کر کے تعقل پسندی اور
پیروی مغرب کا چلن چلایا۔“ ۱

کچھ لوگ سر سید کی اس تحریک کے حامی نہیں تھے۔ اسی لئے ان لوگوں نے انھیں
کافر، ملحد اور کمرشطان جیسے الفاظ سے نوازا۔ بعد میں سر سید کی جدوجہد نے انھیں
بھی متاثر کیا۔ مخالفین پرانی روایات، توہم پرستی اور مذہبی عقائد کی عینک لگا کر
ہر بات سوچتے اور سمجھتے رہے، تحریک سر سید سے متاثر ہو کر حقیقت کی طرف
مائل ہوئی۔ ان کا شعور روشن اور تابناک ہونے لگا۔ ڈاکٹر محمد احمد فاروقی لکھتے ہیں:

”غرضیکہ ایسی بیداری پھیل گئی کہ پوری قوم کا شعور قرون وسطیٰ
دھندلکے سے نکل کر جدید دنیا کی روشنی میں آگیا۔ اور حقیقی دنیا
کی طرف رجوع ہو گیا۔ ہر شخص نے سر سید کے طریقہ کو نہ مانا مگر
یہ ضرور مانا کہ اپنے ماحول کی طرف توجہ کرنا اور اس کو ترقی دینا
ضروری ہے۔“ ۲

اردو نثر میں داستانوں کے علاوہ دیگر موضوعات پر ہمارے ادیبوں کی نظر میں
مركز ہوئیں۔ بس کچھ کتابیں، کہنے کے لئے مذہب و تاریخ پر لکھی گئیں جن کا ادب
میں کوئی خاص مقام نہیں رہا۔ سر سید نے مقالہ نگاری کو رواج دیا اور ان کے
رفقار نے تہذیب الاخلاق میں گونا گوں موضوعات پر مضامین لکھ کر ادب کے دائرے

کو وسعت بخشی۔ نذیر احمد، خواجہ الطاف حسین حالی، مولانا محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی اور بہت سے اہل قلم نے تنقید، سوانح، تاریخ، فلسفہ پر قلم اٹھائے۔ مدرس حالی اس کا نمائندہ ہے۔

جیسا کہ گذشتہ صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) سے قبل اردو شاعری کا مزاج بالکل عاشقانہ تھا۔ کسی کو دل دے بیٹھنا۔ پھر آپس بھرنا۔ ہجر و وصال کا بیان،، الغرض عاشقی کے تمام لوازمات سے پُر تھے۔ جب اردو نے اپنی آنکھیں کھولیں تو سامنے فارسی شاعری اپنے تمام لوازمات سے آراستہ پیراستہ دست بستہ کھڑی تھی۔ عشقیہ جذبات، احساسات، خیالات سے پُر اور شاعری عروض اور طرز نگارش میں فارسی کے قدم بقدم چلتی رہی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری ایک دائرے تک محدود رہی۔ اس میں مفلس اور نادار طبقوں بالخصوص غریب فرد و فرد کا انہیں کا کہیں گذر نہیں تھا۔ منافق قدرت اور قومیت کے جذبے کا کہیں تذکرہ نہیں انہیں اتنی ہمت ہی نہیں کہ اس طرز زندگی کو چھوڑ کر زندگی کے دیگر شعبوں کا مطالعہ کریں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نگاہوں پر ایک دبیز پردہ پڑا رہا۔

پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد شعوری طور پر اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ہمیں عصری دود سے ہم آہنگ ہونے کے لئے اردو شاعری میں وسعت اور روح عصر پیدا کرنا چاہئے۔

۱۸۵۷ء کے بعد مغربی ادب اور تہذیب نے ہماری شاعری کے لئے نئے راستے کھول دیے۔ انگریزی ادب سے روشناس ہوتے ہی ان شاعروں نے دیکھا کہ ہمارے یہاں صرف ایک میدان ہے جہاں ہم غنائیت اور رسمی قافیہ پیمائی کے چکر میں پھنس کر رہ گئے۔ اب ان لوگوں نے سیاسی، اقتصادی، سماجی، ادبی، مذہبی، فلسفیانہ اور متعدد موضوعات کو اپنے دامن میں سمیٹنا شروع کر دیا۔ نتیجہ یہ

ہوا کہ مغربی ادب نے ان بزرگوں کی آنکھیں کھول دیں۔ دوسرے لفظوں میں ادب کو زندگی کا آئینہ دار بنایا۔ انھیں حالات اور احساسات سے متاثر ہو کر حالی اور آزاد نے ۱۵ اگست ۱۸۹۷ء انجمن پنجاب کی بنیاد ڈالی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین اس سلسلے میں رقمطراز ہیں:-

”۱۵ اگست ۱۸۹۷ء کو انجمن ترقی اردو قائم کرتے وقت آزاد کا تاریخی لکچر جدید اردو شاعری کی تحریک کے اسباب اور نصب العین پر اچھی طرح روشنی ڈالنا ہے۔ حالی کے خیالات بھی پوشیدہ نہیں کہ وہ کیا کیا اردو شاعری میں کمی پاتے تھے۔ اور کیا کیا اصلاحیں ان کے ذہن میں تھیں ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں کئی مقامات پر انھوں نے اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے۔ وہ پڑھ چکے تھے اور سن بھی چکے تھے کہ زبان سے دنیا نے سیاسی تحریکات میں کیسے کام کئے ہیں۔ تاریخی واقعات کی کئی مثالیں دی ہیں۔ عرب۔ یونان۔ انگلستان میں شاعری کو آہ کار بن کر اس جگہ کامیابی حاصل کی گئی ہے جہاں اور دوسری قوتیں جواب دے چکی تھیں۔ وہ یہی کام اردو شاعری سے بھی لینا چاہتے تھے اے

ان دانشوروں نے نئی زندگی، نئے حالات، نئے افکار و تصورات کو ادب میں ڈھالنے کی بھرپور کوشش کی ”اور اس جدت نے ادب کے اصناف میں تبدیلی کا مطالعہ کیا۔ جسکی وجہ سے جدید اصناف ادب کی ضرورت پڑی اس ضرورت کے نتیجہ کے طور پر ناول کی صنف بھی وجود میں آئی ۲۷

داستان: جو ہیں طلسمانی دنیا کی سیر کراتی تھی۔ اس کی جگہ اب حقیقی دنیا "ناول" کے ذریعہ پیش کی جانے لگی۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ افسانوی ادب کے ارتقاء کی ابتدائی کڑیاں داستان گوئی سے وابستہ ہیں۔ مگر سیاسی، سماجی، معاشی، انقلابات صنعتی ترقی اور نشاۃ الثانیہ تحریک Renaissance سرسید کی اصلاحی تحریک ہی تھی جس نے انسانی ادب کو عیش و تفریح کے حصار سے نکال کر جدوجہد، حقیقت پسندی اور عملی دنیا میں داخل کیا انسانی شعور کی تبدیلیوں نے ہی داستان کو تیزی کے ساتھ ناول تک پہنچایا۔

دراصل محمد سین آزاد اور حالی کا زمانہ انگریزی ادب سے استفادے کا زمانہ ہے۔ ہر لحاظ سے تغیر و تبدل کا زمانہ ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پرانے بت توڑے گئے نئے ایوان تعمیر ہوئے، قصیدہ اور داستان کو الوداع کہا گیا تو ناول اور افسانے کو عہد کی ضرورت سمجھ کر قبول کیا گیا۔

ناول کی عفت اردو میں مغرب یا مخصوص انگریزی ادب سے مستعار ہے۔ اسلئے مغربی ادب میں ناول کی سمت درفتار پر سرسری نظر ڈالنا ضروری ہے۔ انگریزی ادب میں داستان Romance کی روایت خاصی قدیم ہے اور اسے ناول تک پہنچنے میں کئی صدیوں کا سفر طے کرنا پڑا ہے۔ نشاۃ الثانیہ (Renaissance) کے بعد جب ہر شعبہ میں انقلاب ہوا اسی ذہنی بیداری نے ہر سماج کو متاثر کیا اور یہی سبب ہے کہ سماج کو ان تبدیلیوں سے دوچار ہونا پڑا۔ کم بیش اسی زمانے میں ناول کا آغاز ہوا۔ گویا انہیں سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر ناول عالم وجود میں آیا۔

سروانتس (Cervantes) کے ڈان کوئی ثروت (Don Quixote) کو دنیا کا سب سے پہلا ناول کہا جاتا ہے جو ۱۶۰۵ء میں شائع ہوا۔ جس کا انگریزی ترجمہ ۱۶۱۳ء میں ہوا۔ پرانی فرسودہ روایات اور داستانوں کا مذاق اڑانے کی غرض سے اس

ناول کی تخلیق عمل میں آئی۔ "ڈان کوئی رتوت" کا ہیرو قدیم داستانوں کے ہیرو کی مانند
 زرد و بکتر میں بلبوس سلا ہو کر پایہ رکاب ہے۔ خلق خدا کے لئے تمام دشواریاں اور مہمات
 سر کرنے کا غزم رکھتا ہے۔ قدیم داستانوں کا عکس اس کے ذہن پر اس قدر غالب ہے
 کہ وہ ایک سرے میں پہنچ کر اُسے قلعہ کچھ بیٹھتا ہے اور ایک بھٹیارے کو بادشاہ تصور
 کرتا ہے۔ ہوائی چکیوں کو دلوں کا گروہ سمجھ کر ان سے زور آزمائی کرنے کے لئے تلوار کھینچ
 دیتا ہے نتیجتاً چکیوں کے پر سے زخمی ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ پورے ناول میں دکھائی
 دیتا ہے۔ سروانٹس کو شاید یہ خیال تھا کہ قدیم داستانوں کا مذاق اڑانے میں وہ ایک نئے
 فن کا آغاز کر رہا ہے۔ لے وہ اگر ایک طرف قدیم داستانوں کو تیر و نشتر کا نشانہ بناتا ہے
 تو دوسری طرف اسپین کے عصری معاشرے کی عکاسی اور زندگی کے حقیقت کی ترجمانی بھی کرتا ہے
 قاری اسے پڑھ کر اس قدر غفلت ہوتا ہے کہ ہستے ہستے بُرا حال ہونے لگتا ہے
 دوسرے نقطوں میں اگر غور کیا جائے تو اس ناول کے ذریعہ سروانٹس نے اپنے عہد کے
 معاشرے پر ضرب کاری لگائی ہے اور یہی تاثرات اور احساسات مصنف کو روایتی داستانوں
 سے منفرد بھی کرتے ہیں اور ایک نئی صنف سخن کے لئے راستہ استوار کرتا ہے۔ والٹر لین
 لکھتا ہے۔

"ہر اچھے ناول کی پہچان اس کی حقیقت نگاری ہے اور اس سے

وہ اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے" لے

"انڈرے مرے" Andrey Mourais کا خیال ہے کہ :-

"حقیقی ناول کبھی رومان نہیں ہوتا، اس لئے حقائق کو سہارا اور

حقیقی سوسائٹی کا پس منظر ضروری ہے۔“

ناول کے ذریعہ ہی زندگی کے معاملات و مسائل کی عکاسی ہوتی ہے۔ بنیادی حقائق کو پیش کئے وہ صحیح معنوں میں ناول کے مرتبہ تک نہیں پہنچتا۔ یہی زندگی و معاشرتی حقائق ناول کو داستان Romance سے الگ کرتے ہیں۔ ڈان کوئی ثروت، میں عصری لہی موجود ہے۔ سروائٹس نے اس میں اپنے عہد کے اسپین کے تمام طبقات کی بھرپور عکاسی کی ہے اٹھارہویں صدی کے وسط تک متعدد تصانیف منظر عام آئیں۔ مگر وہ شرائط جو ناول کو ناول بناتیں مفقود تھیں۔

اسی اشنا میں ”جان بنین“ John Bunyan کی مشہور تصنیف

”دی پیلیگرims پروگرims“ (The Pilgrims Progress) کا ذکر نا ضروری ہے۔ یہ سائنس میں معرض تحریر میں آئی۔ جس پر عیسائی مذہب کی بھرپور چھاپ ہے۔ جو اپنے عہد کے مذہبی رجحانات، اخلاقی اصول و عقائد کے انعکاس ہیں۔ اس کے ذریعہ زندگی کے حقائق بیان کئے گئے طریقے سے پیش کئے گئے ہیں۔ کردار، مقامات اور ساری چیزیں تمثیلی ہیں۔ اور انھیں کے ذریعہ زندگی کے حقائق بیان کئے گئے ہیں۔

تمثیل Allegoric کی واضح شکل میں The Pilgrims Progress

میں نمایاں طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ ایک مہمائی تمثیل ہے۔ کچھ نقادوں نے اسے ناول کا پیش رو بھی کہا ہے مگر اسے ناول کہنا بھی درست نہیں۔ اس داستان کا مصنف جان بنین خود بھی اس قصے کو تمثیل کہتا ہے۔

مغربی ناولوں کی تاریخ میں ڈیونیل ڈیفو Daniel Defoe کا ممتاز مقام ہے

ڈیفو ہی پہلا شخص ہے جس نے اپنے عہد کے سماجی اور اخلاقی مسائل پر روشنی ڈالتے

ہوئے سماج کے متوسط طبقے، خصوصاً تاجروں کے ذہن و مزاج سے روشناس کرایا ہے۔ ان کے جذبات، احساسات معاشرے اور اخلاق سے متعلق تمام تصورات کی نقاب کشائی اپنے ناولوں دی کپلیٹس انگلش ٹریڈیسمن The Complete English Tradesman اور کپلیٹ انگلش جنٹلمین Complete English Gentleman میں کیا ہے۔ اس کا شاہکار ناول "رائسن کرو سو" Robinson Crusou 1719 ہے اس میں ڈیفو نے طوفان کی زد میں آئے ایک انسان کی سرگزشت بڑے موثر انداز میں پیش کی ہے جو ناموفق حالات میں بھی زندگی سے جدوجہد کرتا ہے وہ دیران جزیرے میں زندگی و موت سے بہرہ آزا ہوتا ہے۔ بالآخر وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کی یہ سچی کامیاب ہوتی ہے، اس طرح یہ ناول جدوجہد کا نثری رزمیر ہے

رائسن کرو سو کے علاوہ اس نے ۱۷۲۱ء میں کپٹن سنگلٹن د Captain Singleton لکھا جس میں افریقی سیاح کے کارنامے ہیں۔ ۱۷۲۲ء میں ایک سماجی ناول مول فلینڈرز Mole Flanders لکھا جس میں سماج کی دو گمراہ ٹورتوں کے واقعات پیش کئے گئے ہیں۔

اسی نوعیت کا دوسرا ناول روزینا (Roxana) ۱۷۴۹ء ہے جس میں سماجی حقائق کا پردہ فاش کیا۔ ڈیفو کی ان تصنیفات میں صرف "رائسن کرو سو" کو ہی مقبولیت حاصل ہوئی۔

ڈیفو نے انسانی زندگی اور عصری آگہی کے مسائل سلجھانے کو اپنا فن بتایا۔ ایک نئی تکنیک شروع کی جو صداقت و حقیقت پر مبنی ہے۔ ان کے ناولوں کے سارے تانے بانے سفر ناموں، روزناموں اور حقیقی واقعات و حادثات سے ماخوذ ہیں۔ اس کی کامیابی کا راز ان تصانیف سے ظاہر ہو جاتا ہے جو اس کے ہیئت و مواد کے مقلد بنے۔

ناٹھن سوفٹ Jonathan Swift نے رائسن کرو سو کے طرز پر

Travels Gullivers لکھ کر اس وقت کے سیاسی امور کی تضحیک کی۔ یہ پورا قصہ طنزیہ انداز میں لکھا گیا ہے جسے خاصی شہرت ملی۔

اس طرح انگلینڈ میں سروانٹس کی "ڈان کوئی ثروت" بنین کی "پلیگرمس پروگرس" ڈنیل ڈیفوکا "رافین کروسو" فرانسس میں "لاساگے" Le Sage کی گیل بلاس Gilblas اور اس طرح کے بہت سے قصے تیشلی ناول کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ جو فنی نقطہ نظر سے ناول نگاری سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ لیکن فنی اعتبار سے جو خامیاں ہیں۔ اس سے قاری ایک کٹھک محسوس کرتا ہے۔

بہر حال ان تصانیف میں "ڈان کوئی ثروت" مسز بن Mrs. Behn کے پیکارسک Picaresque اور رابنس کروسو، ناول کے فن کے قریب تر ہوتے گئے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں غیر معمولی تہذیبوں کے باوجود مغربی ناول صحیح معنوں میں معاشرتی زندگی کا عکاس بن گیا تھا۔ اس صدی کے ابتدائی اقصوں تیشلوں میں احساس اور جذبات کی کار فرمائی رہی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سماجی و معاشرتی واقعہ نگاری میں اس سے بڑی مدد حاصل ہوئی۔

جذبات کی عکاسی کے ساتھ ہی ساتھ حقیقت نگاری کا بھی دور دورہ رہا۔ چنانچہ رچرڈسن Richardson کو بھی نقادوں نے باقاعدہ اور باضابطہ پہلا ناول نگار تسلیم کیا ہے اگر ایک طرف رچرڈسن کے ناول جذباتی فلسفے سے قدرے متاثر ہیں۔ تو دوسری سماج اور معاشرے کے بھی آئینہ دار ہیں۔ انھوں نے جو ناول لکھے ہیں ان میں پامیلا Pamela، کلیریسہ Calerissa اور چارلس گرانڈلسن Charles Grandison کافی معروف ہیں۔ ان ناولوں میں اس عہد کی سوسائٹی کے کسی نہ کسی گوشے کو ضرور نمایاں کیا گیا ہے۔ جس سے اس عہد کی بھرپور

ترجمانی ہوتی ہے۔

پامیلا، اُن خطوط کا مجموعہ ہے جن کے ذریعہ ایک کہانی شروع کی گئی جو قسط وار سن ۱۷۴۹ء سے ۱۷۵۰ء تک چھپتی رہی۔ رچرڈسن نے پامیلا میں اپنے عہد کے امراء کی بوالہوسی اور عیاشیوں کو اجاگر کیا ہے۔ ان فوخیز لڑکیوں کو اپنی عصمت اور عزت کی محافظہ خود بننے کی راہ دکھائی ہے۔ "کلیریہ" اس کا دوسرا ناول ہے۔ اس کا بنیادی نصب العین ہے بے میل شادیاں، جس کا نتیجہ جائگسل اور المناک ہوتا ہے۔ کلیریہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے، تیسرے ناول "سیرچارس گرانڈ" سن کے ذریعہ وہ ایک آئینہ دل مردانہ کردار پیش کرتے ہوئے شادی کے لئے مزاج کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے۔

رچرڈسن نے اپنے ناولوں کے توسط سے اس عہد کی تمام سماجی و معاشرتی برائیوں کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ سوسائٹی کے غریب متوسط طبقے کے احساس و جذبات کو تابناک بنانے کی فکر میں منہمک رہتا ہے اور ان کو

حل کرنے کے لئے آواز بلند کرتا ہے۔ وہ اپنا مقصد کبھی نہیں بھولتا یہی خوبیاں اسے انگریزی کا مکمل ناول نگار بناتی ہے۔ رچرڈسن کی ادبی خدمات انگلینڈ تک ہی محدود نہیں بلکہ اور مغربی ممالک میں جہاں جذباتیت کا زور شور رہا، اس کے ناول کافی مقبول ہوئے "دورڈ" Diderot (زوشو)، Rousseau (گیٹے Goethe)، ہارڈی اور جارج مور اور بہت سے اہل قلم اس فن سے مستفیض ہوئے۔ مغرب کی کئی زبانوں میں "پامیلا" اور "کلیریہ" کے تراجم چھپے اور مقبول ہوئے۔

رچرڈسن کے بعد "گولڈ اسمتھ" (Goldsmith) نے دی وکراف ویک فیلڈ ۱۷۶۶ء The Vicar of Wakefield لکھ کر اپنا مفہوم انداز اپنایا۔ نرم دیکھے جذبات کو زیادہ دسست دی تاکہ قاری براہ راست متاثر ہو سکے۔ وہ اپنی سعی میں ایک حد تک کامیاب بھی رہا سوسائٹی میں فروغ پاری بدکاری کو نشانہ مذمت بنانے کے ساتھ

ہی ساتھ خانگی زندگی پیش کرنے کی ایک بہترین کوشش کی ہے

اس ناول کے ذریعہ معاشرے میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کے خلاف آواز اٹھانے کا
بلند کرتا ہے تو دوسری طرف زندگی کو خوشگوار بنانے کی مسلسل جدوجہد اور عزم مصمم
رکھنے کی نصیحت بھی کرتا ہے۔ پورے ناول میں ہمدردی، انسانی برادری سے محبت
انوثہ کا دامن بڑی مضبوطی کے ساتھ پکڑے داخلیت اور انفرادیت کے عنصر کو پیش کرتا
ہے۔ دیہی زندگی اور ان کی سوسائٹی کی نشاندہی بھی خوب کی ہے۔ ایٹرن Lawrence

Sterne کی کوششوں سے ناول کو کافی وسعت ملی۔ جو جذباتی ناول کی آخری حد تک
پہنچ جاتا ہے۔ اپنے عہد کی ذہنی، سماجی، اور مذہبی خیالات و جذبات کے گونا گوں گوشوں
پر نظر ڈالتا ہے۔ اور داخلی زندگی کی ترجمانی بڑی بے باکی سے کرتا ہے۔ ایٹرن کا ناول
"Tristram Swandy" ۱۷۶۰ء سے اس کی ذہنی اور علمی صلاحیتوں کا سراغ
ملتا ہے۔ ایٹرن اپنے عہد کے سماج کا عینی مرآہ کہتا ہے۔ اگر وہ ایک طرف طنز و
مزاح کے پہلو پر ہنستا ہے تو دوسری طرف مظلومین کا شریک غم بھی بنتا ہے۔

اس کا دوسرا ناول "Sentimental Journey" ۱۷۶۷ء میں
شائع ہوا۔ فرانس کی سماجی اور تمدنی زندگی کی بھرپور نمائندگی اپنے مخصوص سماجی نظریے کی
روشنی میں کرتا ہے۔ اگر اس ناول کو غور سے پڑھا جائے تو اس مزاح اور تہقیر بازی کے
پچھے لہجے اور غمیگنی کا عنصر قدر سے ملتا ہے۔ ایٹرن کا یہی کارنامہ ہے جس نے جذباتی ناول
کو متوسط طبقے کی اخلاقیات سے ہٹا کر انسانی زندگی کا عکاس بنایا۔

مغربی ناول کے ارتقاء میں ایک نام 'ہنری فیلڈنگ' کا سامنے آتا ہے کیونکہ
ابھی تک ناول میں جذباتیت کی عکاسی تھی۔ یوں تو سروانٹس، ڈیفو، اور رچرڈسن نے
حقیقت نگاری کے پہلوؤں کو بھی روشن کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ مگر صحیح معنوں میں
جذباتی میلان کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کا رجحان بھی بڑھتا گیا۔ حقیقت نگاری کا

رواج ڈنیل ڈیفوں کے عہد سے ہی ہو گیا تھا مگر فیلڈنگ Henry Fielding ہی وہ پہلا ناول نگار ہے جس نے ناول میں فن مواد اور مخصوص ہیئت کی روح پھونکی اور ناول میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔ اس کے تمام ناول اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں۔

”ہنری فیلڈنگ“ نے اپنا پہلا ناول ”جوزف اینڈروز“ Joseph Andrews لکھا۔ اس کا مرکزی کردار ”پامیلا“ کو سامنے رکھتے ہوئے حالات اور واقعات بدل کر پیش کیا۔ جو حقیقت پر مبنی ہے۔ جوزف اینڈروز اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ معاشرے میں جو خرابیاں پھیلی ہوئی ہیں، اس میں ہر فرد ملوث ہوتا ہے۔ اخلاقی پستی صرف مردوں میں ہی مضمحل نہیں ہوتی بلکہ اس بلکہ Lady Booby کی طرح سماج کی دوسری عورتوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ جو اپنی جنسی خواہشات کی آسودگی کے لئے اپنے ملازم کو نشانہ بناتی ہے اور اتنی گر جاتی ہے کہ اُسے اپنے معیار مضامی کا بھی دھیان نہیں رہ جاتا۔

Jonathan Wild لکھ کر مکمل واقعاتی کردار پیش کیا۔

اور معاشرے کی غفلت کو تیز نشتروں سے عوام کے سامنے پیش کیا۔

ہنری فیلڈنگ کو جب ان ناولوں سے تسکین حاصل نہ ہوئی تو اس نے متعدد مربوط واقعاتی کردار ”ٹام جونز“ Tom Jones لکھا یہ اس کا شاہکار ہے۔ جو ۱۷۴۹ء میں شائع ہوا۔ ”ٹام جونز“ کے ذریعہ اخلاق کا ایک نیا زاویہ پیش کیا۔ اس میں ہمیں تمام بنیادی چیزیں یکجا مل جاتی ہیں۔ جو افسانوی ادب کیلئے لازم و ملزوم ہیں۔ فیلڈنگ سے پیشتر ”سروانٹس“ کی ڈان کومی ٹروٹ سے ”پامیلا“

تک جن فنون کا مظاہرہ ہوا۔ Tom Jones میں ہی پورے طور سے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جو اپنی مخصوص شکل و ہیئت میں بڑی ہماہمی کے ساتھ رونما ہوا۔ وہ اپنی تصنیف کو تاریخ کہنے پر بضد ہے۔ جن حالات و واقعات کو پیش کرتا ہے۔ وہ حقیقت آمیز ہوتے ہیں۔ فیلڈنگ اپنے فن کو تاریخ کہہ کر اس کی وضاحت

کرتا ہے کہ اس میں واقعیت اس قدر ہے کہ اس کو تاریخ کے زمرے میں ہی رکھنا چاہئے۔ اس کے اس قول کو پوری طرح سمجھنے کے بعد ہی 'فیلڈنگ' کے فن کی گہرائیوں کو جانچا جاسکتا ہے۔ اس نے ہی فنِ ناول نگاری کے دائرے کو تنوع اور وسعت بخش کر اس قابل بنایا کہ اٹھارہویں صدی کی سوشل عمرانیات کی تاریخ سامنے آجاتی ہے۔

اس نے چلتے پھرتے کرداروں کا ایک ایسا ڈھانچہ تیار کیا ہے جس پر بڑی سے بڑی عمارت واقعات، حادثات اور حالات کی کھڑی کی جاسکتی ہے۔ وہ روزمرہ کی معمولی زندگی سے زندگی کی گہرائی اور اخلاقیات پیش کرتا ہے۔

وہ شہری زندگی کے علاوہ دیہی زندگی کی تصویر کشی بڑے سلیقے سے کرتا ہے اور ان سے متعلق ان ساری گتھیوں کو سامنے لا کر اسے سلجھانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک 'زندگی' خیر اور شر کا مرکب ہے۔ اس کے کردار معاشرے کے جیتے جاگتے انسان ہی ہیں۔

'فیلڈنگ' کا آخری ناول 'امیلا' Amelia ۱۸۵۱ء میں شائع ہوا جو بالکل رچرڈسن کے 'پامیلا' جیسا ہے۔ امیلا میں ایک عورت کی حیات و سیرت کا بیان بہت دلکش انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ انسانی دوستی اور اصلاحی جذبہ کا سرما ہے۔

اسمالٹ Tobias Smollett بھی رچرڈسن اور 'فیلڈنگ' کے معاصرین میں ہے۔ ان فن کاروں کو جو شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ اسمالٹ کے حصے میں نہیں آئی۔ اس کے ناولوں پر زندگی کی کشمکش محرومیوں اور ناکامیوں کا غصہ غالب ہے۔ مایوسی، غمگینی، اور المناکی کا تصور انسانی بنیاری کی حد تک تجاوز کر گیا۔ اسمالٹ کے یہاں نہ تو ہمیں رچرڈسن کی طرح انسان دوستی اور ہمدردی

کا جذبہ ملتا ہے۔ نہ ہی 'ہنری فیلڈنگ' جیسی زندگی کئی گونا گوں جھلیکیاں، کم و بیش اس کے تمام ناول ناکامیوں اور محرومیوں کا مرقع ہیں۔

Roderick Random اس کا پہلا ناول ہے جو ۱۷۴۹ء

میں شائع ہوا اس نے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی جو فطری طور پر شر پسند اور شرانگیز ہے۔ سماج کے شریف اور کمزور افراد سے بدسلوکی، لڑنا جھگڑنا اور انھیں ذلیل کرنا اپنا شعار بنالیا ہے۔ دوسرا ناول 'Peregrim Pickle' ۱۷۵۱ء جس کا پلاٹ

Roderick Random کی طرح ہے۔ کردار زمان و مکان کا رد و بدل ہے۔

اور پھر Ferdinand Count Fathom (۱۷۵۲ء) Sir Lancelot

Oreaves ۱۷۶۲ء اور آخری ناول The Expedition of Humphrey Clinker

۱۷۷۱ء شائع ہوا۔ آخر الذکر ان سارے ناولوں میں بہتر ہے۔ اس کا اسلوب بیان سادہ سلیس اور سنجیدگی سے بھرپور ہے۔ اپنے پیش روؤں سے کافی استفادہ کیا ہے۔ ناول نگار نے اپنے عہد اور معاشرے کے پیچیدہ مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے صلح و آشتی کی خواہش ظاہر کی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں میں کم درجہ کا ناول نگار ہے۔ اور اس معاملے میں وہ تمام ناول نگاروں پر سبقت لے جاتا ہے کہ اس نے اپنے کرداروں کو انگلستان سے نکال کر اسکاٹ لینڈ، فرانس اور دیگر ممالک کی سیر کرایا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہاں کے حالات اور طور طریقے کو بھی بخوشی پیش کیا ہے۔

مغربی ناول کے ارتقا میں خواتین ناول نگاروں نے بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔

"فینی برنی" (Funny Burney) جس کا موضوع سوسائٹی کے کسی ایک لڑکی کے

ناثرات ہوتے ہیں۔ جو زندگی کے راستے سے گمراہ ہو جاتی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ محبت میں غلطیاں کرتی ہیں اور پھر رفتہ رفتہ ان تمام برائیوں کا اعادہ کر کے خوشگوار ازدواجی

زندگی بسر کرنے لگتی ہیں۔ مس برنی کا ناول Evelive، اپنے عہد کی سوسائٹی کا طریقہ اور نشانیہ پہلو خوبصورت ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ عورتوں کی سوسائٹی اور اس سے متعلقہ بناؤ نگار پارٹی، شادیاں، نیزان کے مسائل کا مظاہرہ کرتا ہے اور طبقاتی زندگی کے استزاج کو بخوبی اُجاگر کرتا ہے یہی وہ اوصاف ہیں جو Evelive کو معروف و مقبول بناتے ہیں

یہاں ایک اور خاتون ناول نگار کا ذکر ضروری ہے جسے میریایا بکورتھ Maria Edgeworth کے نام سے جانا جاتا ہے اس نے کئی ناول لکھے اور ان میں اس کے Castle Rackent (ستائشہ) ناول نے شہرت حاصل کی۔ یہ ناول آرلینڈ کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ اس میں وہاں کے کسانوں اور مزدوروں کے مسائل کو اپنے ناول کا موضوع بنایا ہے۔ Castle Rackent میں مصنفہ کی جدت و ندرت سے اس کے ناولوں کو چار چاند لگ جاتا ہے۔ اس کی تقلید بعد کے ناول نگار کرتے نظر آتے ہیں اسکاٹ بھی اس کے نقش قدم پر چلتا نظر آتا ہے۔ علاوہ ازیں فرانسس جرجن یورب کے دیگر ممالک کے ناول نگاروں نے اس کے طرز کو اپنایا ہے۔ انگریزی ناول کے ارتقاء میں Maria Edgeworth کا ایک اہم مقام ہے۔

اس سے کہیں بڑی فنکارہ جین آسٹین Jane Austen سامنے آتی ہے جو معمولی پادری کی لڑکی ہے جس کی پیشتر زندگی دیہات میں گزری ہے زندگی کے نشیب و فراز نے اسے زیادہ تعلیم یافتہ بنایا اور نہ ہی وہ سوسائٹی نصیب ہوئی جو اس عہد میں ضروری تھی۔ جب کبھی امور خانہ داری سے فرصت پائی کچھ اپنے تاثرات سے رنگ ڈالتی ہے۔ آہستہ آہستہ اس کی تخلیقات گھر کے باہر محلے میں پڑھی جانے لگی۔ بالآخر سنجیدہ لوگوں کی نظر اس طرف گئی جس میں پلاٹ، کردار نگاری اور اس کا اپنا مخصوص فن نمایاں تھا اس نے کل تین ناولیں لکھیں Sense and Sensibility اٹھارہویں

صدی کے آخری دہائی میں لکھے گئے اور اس کے بعد کے ناول انیسویں صدی کے ابتدائی دور میں منظر عام پر آئے Sense and Sensibility میں اس سوسائٹی کی تصویر کھینچی ہے۔ جس کی وہ خود ایک فرد تھی۔ اس ناول میں اس نے سماج کے غریب اور متوسط طبقے کی زندگی کو اجاگر کیا ہے۔ وہ معاشرے میں پھیلی ریاکاریوں، حماقتوں اور خامیوں کی مذمت بڑے دلیرانہ انداز میں کرتی ہے اور اپنے کرداروں کے ذریعہ اخلاق، خود اعتمادی، ہمدردی اور نیکی کا احساس دلاتی ہے۔

’جین اسٹین‘ کے دوسرے ناول Pride and Prejudice (۱۸۱۳ء)

Mansfield Park (۱۸۱۴ء)، Emma (۱۸۱۶ء)، Northanger

Abbey میں وہی ساری خوبیاں نمایاں ہیں۔ ان ناولوں پر کردار نگاروں کا عنصر غالب ہے۔ اس کے ناولوں میں اپنے عہد کے دیہی رئیس، پادری، تاجر اور دوسرے متوسط طبقے کے لوگ نظر آتے ہیں۔ جنہیں اپنے ناولوں میں بڑے سلیقے اور عمدگی سے پیش کیا ہے اس کی تخلیقات پر اس کی شخصیت کی بھرپور چھاپ ہے Pride and Prejudice اس کا شاہکار ناول ہے جو دنیا کے اہم ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے اس طرح ۱۸ویں صدی کے آخری دور میں کچھ اسرارہی ناول Gothic Novel بھی وجود میں آئے۔ جس میں متعدد قسم کے خوفناک و خطرناک واقعے کے تانے بانے کو ناول کا نام دیا گیا: بیسورس والپول کا Castle of Glrant اس کی زندہ مثال ہے۔ امریکی مصنفوں کے یہاں اس قسم کے اسرارہی رنگ تھلکے نظر آتے ہیں۔

اسی طرح ایک اور ناول دیکھنے کو ملتا ہے، ہفت سالہ جنگ ختم ہونے پر فرانس میں ایک نیا جذبہ رونما ہوتا ہے جس پر آزادی مساوات اور بھائی چارگی کی بنیادیں رکھی جا رہی تھیں جب امریکہ اور انگلینڈ میں تنازعہ ہونے ہی والا تھا۔ اس دور میں Henry Brook نے A Food of Quality پیش کر کے اخلاق و مذہب معدن ریاست

کو موضوع بنایا۔ اس طرز کے بہت سے ناول شائع ہوئے۔

الغرض جس فن کو "فیلڈنگ" نے درجہ کمال کو پہونچایا تھا اس کا رد عمل انیسویں صدی میں کھل کر سامنے آیا۔ انگلینڈ، روس، جیسے ممالک میں فن ناول نگاری کا غیر معمولی فروغ ہوا۔ ٹالسٹائی کو اس فن میں برتری حاصل ہے۔

یورپ میں نئے تجربات ہو رہے تھے۔ رومانی تحریک نے اگر ایک طرف ان تجربات سے شاعری کے دامن کو بھر دیا تو دوسری طرف نثر بالخصوص صنف ناول نے کچھ کم ترقی نہیں کی اب ناول نگار کسی ایک عنصر کو اپنے مذہبی و ملی جذبے عصری تقاضے اور اپنی انفرادیت کو پیش کرنے پر زور دینے لگا۔ جس کی جھلک انیسویں صدی میں صاف ظاہر ہو جاتی ہے۔ رومانی تحریک سے متاثر ہو کر فنکاروں نے ناول کے قالب کو رومانی بنا ڈالا۔ اس تحریک میں تین فنکار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

انگلستان میں Walter Scot فرانس میں الیکزینڈر ڈوما اور وکٹر ہیوگو۔ ان

فنکاروں نے اپنے ملک کے گزرے ہوئے حالات، واقعات اور حادثات کو اپنے ناولوں کا مواد قرار دیا ہے۔ ماضی میں پیش آنے والے واقعات کی عکاسی اپنے ناولوں میں کی ہے۔ پرانی قدروں اور زندگی کو نئے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے جس کا ثبوت فن کاروں کی فطری صلاحیت کے علاوہ رومانی تحریک سے زیادہ ہم آہنگ ہے

سروالٹر اسکات Sir Walter Scot تاریخی جرنیات کو اپنے دور

کی رومانیٹ میں مدغم کر کے پیش کرتا ہے۔ اسکات لینڈ کے گئے ہوئے حالات کی مرقع کشی اس کے ناولوں میں ملتی ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں اسکات لینڈ کے ماضی کی فضا قدرے برقرار رکھتا ہے۔ مگر ناول میں گونا گوں زندگی کی کیفیات، پیچیدہ واقعات، حیات و کائنات کے رموز، مسائل پر کبھی ہونی تنقید وغیرہ کا فقدان ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں گزشتہ ایام کی جرنیات میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ فن بالائے طاق رہ

جاتا ہے۔ کچھ کیوں کے باوجود اس کے ناولوں میں ایک خاص قسم کی چاشنی ملتی ہے۔ مگر دور جدید کے قارئین کو سکون نہیں ملتا۔

اسکاٹ کے ناول ہمیں ناولستان Romance کے قریب پہنچا دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اسکاٹ کی کچھ خوبیاں ایسی ہیں جو دور جدید کے ناولوں میں نہیں ملتیں۔

واقعات کو ترتیب دینا اس کا فن ہے۔ وہ ہم کو ماضی کی سیر کراتا ہے اور اپنی قوت متحیلہ سے ایسے کرداروں کی تخلیق کرتا ہے جو شاہکار ناولوں میں ہونا چاہئے۔ اس نے اپنے مخصوص انداز میں بہترین ترجمانی کی ہے۔ فطری رجحانات کے علاوہ رومانی تحریک کا اثر بھی اس کے ناولوں نمایاں ہے۔

وٹوق سے ہم اسے مورخ یا واقعہ نگار نہیں کہہ سکتے۔ مگر اس نے تاریخ نگاری کے لئے نئے راستے اور نئے گوشے پیدا کئے ہیں۔ یوں تو اسکاٹ نے خاضی تعداد میں ناول لکھے مگر اس کے بہترین ناول "ویورلی" (۱۸۱۴ء) Waverley (وی اینٹی کوٹری Antiquary ۱۸۱۶ء) The Heart of Midlothian Old Mortality (۱۸۱۷ء) Role Roy (۱۸۱۸ء) Kenitworth (۱۸۲۰ء) Ivanboe (۱۸۲۵ء) The Fortunes of Nigol (۱۸۲۲ء) Quentin Dusword (۱۸۲۳ء) The Tolesman (۱۸۲۵ء) Refashion سے لے کر انتہا پر ہیں۔ ان ناولوں میں انگلستان کے حالات اور واقعات کو موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اسکاٹ لینڈ کی کچھ اہم ہستیوں کے علاوہ اس کے ناولوں میں مزدور، کسان، تاجر، خادم اور بہت سے لوگوں کے کردار نظر آتے ہیں۔ جن کی شمولیت سے ناول کو آفاقیت ملتی ہے۔ اس کے مقلدین کی تعداد کافی لمبی ہے۔ انگلستان کے علاوہ بالزاک

اور ٹالسٹائے جیسے فنکاروں نے بھی اسکاٹ کے فن سے استفادہ کیا ہے۔

انیسویں صدی فنی نقطہ نظر سے ناول نگاری کا سنہری دور ہے۔ مغربی ممالک بالخصوص انگلینڈ فرانس روس نے اپنی متعدد تحریکوں کے زیر اثر فن ناول نگاری کو حیات جاوید بخشی ہے۔ نئے تجربات محرکات اور میلانات کے ذریعہ اس فن کو وسعت اور تنوع بخشا اور اس میں رنگارنگی پیدا کی۔

انگلینڈ میں وکٹوریائی دور انگریزی ادب کا عہد زریں ہے۔ کیونکہ اس دور میں انگریزی ادب نے ترقی و ترویج کی منزلیں یک لخت طے کر لیں۔ یہی نہیں یہ زمانہ سماجی اور ادبی حقیقت سے تغیر، ترقی و تبدیلی کا زمانہ تھا۔ یہی وہ عہد ہے جب فرانس کے ساتھ انگلستان کے تعلقات سازگار اور خوشگوار ہوئے۔ رومانی دور میں اخلاقی و مذہبی عقائد پر جو ضرب لگی اس کے چند دہائی بعد جاگیر دارانہ نظام کا قلعہ متع ہوا۔ عوام پر تسلیم کی ترقی و ترویج کا براہ راست اثر پڑا۔ اور جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے اندر سیاسی حقوق کے حصول کے لئے جدوجہد کا ایک نیا جذبہ موجزن ہوا۔ آہستہ آہستہ ذہنی بیداری اور علمی استعداد بڑھنے لگی اور جمہوریت کی داغ بیل پڑ گئی۔ آزادی آپسی میل جول، انسان دوستی کا جذبہ بیدار ہوا۔ پھر مساوات کے اصول قائم ہوئے۔ پرانی قدریں رو بہ زوال ہوئیں۔ غلاموں کی خرید و فروخت کا سلسلہ ختم ہوا۔ مظلوم اور غلاموں کی قید بند کی زنجیریں کٹ گئیں۔ کالے گورے کی تفریق بھی کم ہوئی۔ کسی حد تک انھیں بھی برابری کا درجہ ملنے لگا۔ معاشرے کی بد حالی، مزدوروں کی زبوں حالی، سماجی بد عنوانی اور فرسودہ روایات کو ہدف تنقید بنا کر اس کے خلاف جدائے احتجاج بلند کی جانے لگی۔ یہی وہ عہد ہے جب سے سماجی انصاف اور انسانی مساوات کا سنگ بنیاد پڑا۔ چنانچہ اشتراکیت اور اشتمالیت کے سایہ میں زندگی بسر کرنے کے نصب العین متعین ہونے لگے۔ ساتھ ہی ساتھ سائنس اور میکینالوجی نے نئی

نئی ایجادوں سے صنعت و حرفت کو آسمان پر پہنچا دیا۔ ان تمام محرکات اور تبدیلیوں کا عکاس و کٹوریانی عہد کا ادب تھا۔

اگر ایک سمت عہد و کٹوریہ نے شاعری کو گونا گوں وسعت سے ہم آہنگ کیا۔ تو دوسری طرف فن ناول نگاری میں پیش بہا اضافہ بھی ہوا۔ وکٹوریانی عہد میں پہلی نسل کے ناول نگاروں کی نظر میں عصری بد حالی، زبوں حالی، نا انصافی، استحصالی، اور اخلاقی زوال مرکوز رہیں۔ اس عہد کے ماحول میں فروغ پارہے عناصر کو بدھت تنقید بنا کر ان کے ساتھ انصاف، مساوات بھائی چارگی، میل و محبت بلا واسطہ درس دیا گیا۔ اس نوع کے ناول نگاروں میں سیر فہرست دو جلد ناول نگار ڈکنس (Dickens) اور تھیکری (Thackeray) کے نام لئے جاتے ہیں۔

اول الذکر ناول نگار ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوا۔ مالی حالات سازگار نہ ہونے کے باعث اسے اسکول کی تعلیم ترک کرنی پڑی اوائل عمری میں اسے بڑی صعوبتیں اور جانفشانی اٹھانی پڑی۔ مگر وہ مصمم عزم رکھتا تھا، اور بڑے حوصلے سے حالات کا مقابلہ کرتا رہا۔ بالآخر اپنی اس جدوجہد میں وہ کامیاب ہو کے رہا۔ وہ ابخا رپورٹر کی ایک چھوٹی سی ملازمت کرتا تھا۔ اور Sketches By Boz عنوان

سے مزاحیہ خاکہ لکھنا شروع کیا۔ اور اس سلسلے میں Pickwick Paper کو دنیا نے ادب میں ایک جداگانہ حیثیت ملی۔ جس نے اسے شیکسپیر کا ہم عصر بنا دیا۔ جس کی وجہ سے اُسے عالمی شہرت حاصل ہوئی۔ Pickwick Paper جب قسط وار شائع ہو رہا تھا اسی درمیان اس کا پہلا ناول Oliver Twist منظر عام پر آیا۔ جس میں متوسط اور غریب طبقے کی زندگی کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا۔ نظافت، مزاح، اور طنزیہ پہلوؤں کو سوز و گداز سے ملو کیا۔ جو اس کے اپنے معاشرے کے صحیح عکاس ہیں۔ اس نے زندگی کی گیرانی اور گہرائی کو جانچنے پر کھنے کے بعد اوسط درجہ کے فرد کی

حیثیت سے اس کا سراپا کھینچا۔

یہی وجہ ہے کہ اس میں سماجی شعور زیادہ نمایاں اور واضح ہے۔ ڈکنس کی اوائل عمری بڑی مفلسی، پریشانی، اور صعوبتوں کی شکار رہی۔ جس کے نقوش اُس کے بیشتر کے ناولوں میں دکھائی دیتے ہیں David Copper Field (۱۸۵۰ء) اس بات کا مظہر ہے۔ اس ناول میں ہیرو کی زندگی اس کی اپنی زندگی معلوم پڑتی ہے جس میں وہ اپنے ناقابل برداشت مصائب کو منسی خوشی انگیز کرتا ہے۔ جو اپنے عصری آگہی کا آئینہ دار ہے۔

(۱۸۵۳ء) Black House Domby & Sons

Great (۱۸۵۴ء) Little Daril (۱۸۵۴ء) Hard Time

Expectation (۱۸۵۱ء) وغیرہ ناول لکھ کر قابل قدر اضافہ کیا۔

ڈکنس کی حقیقت نگاری اور قوت مشاہدہ کی جھلکیاں اس کے تمام ناولوں میں ملتی ہیں۔ وہ اس نظام کی شدید مخالفت کرتا ہے۔ جو انسان کے باہمی تعلقات، بھائی چارگی، اور انسان دوستی کے بیچ ”زر“ کی ایک دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ اور انسان کو انسان سے دور کر دیتے ہیں۔ جہاں اخلاق کی اہمیت اور ہم گیری کے بجائے دولت کو بلند مقام دیا گیا ہے۔

”Our Mutual Friend“ میں بھی اس سلسلے کی بھرپور عکاسی کی

گئی ہے۔ وہ اپنے عہد کے جارحانہ اقدامات اور عدالت کی بوگس دھاندلیوں کو

Black House کے توسط سے پیش کرتا ہے۔ اس کے فن کالب و لباب

اپنے عہد و معاشرے یا مخصوص متوسط و نچلے طبقے کے حالات، مسائل اور مروجہ نظام

حیات کی اصلاح و فلاح ہے۔ اور یہی وعظ و نصیحت، خلوص و سچائی اسے اور ناول

نگاروں سے منفرد کرتی ہے۔

’ڈکنس‘ کے بعد دوسرا نام ’تھیکرے‘ کا لیا جاتا ہے۔ جو ’ڈکنس‘ کے اصولوں پر کاربند نظر آتا ہے۔ ’ڈکنس‘ کے مزاح و تمسخر کا یہ عالم ہے کہ بہتے بہتے بُرائیوں کو ہونے لگتا ہے۔ مگر ’تھیکرے‘ کے یہاں قاری پر یہ غنائیت طاری نہیں ہوتی بلکہ شگفتگی کے ساتھ ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ آجاتی ہے۔ Puck اخبار کے ذریعے متعارف ہوتا ہے اور سب سے پہلے اس نے نام نہاد سماجی وقار کی خلاف آواز بلند کی ہے۔

Vanity Fair (۱۸۴۷ء) میں انیسویں صدی کے اوائل کی انگلستان کی جیتی جاگتی سوسائٹی کی تصویر اور اس عہد کے رجحانات واضح ہوتے ہیں۔ Vanity Fair شاہکار ناولوں میں گنا جاتا ہے جس میں فنی اور ذہنی صلاحیتوں کی پوری تابناکی موجود ہے۔ اعلیٰ طبقے کی جھوٹی شان و شوکت اور ان میں مضمر فریب و مکاری اور بدی پر ضرب کاری لگتی ہے۔ ان کی کھوکھلی زندگی کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔ سماجی مصوری، داستان گوئی اور کردار نگاری میں آپ اپنی مثال آپ ہیں۔

اس ناول کا مرکزی کردار ’بیکلی شاپ‘ ہے اس کا دوسرا کامیاب ناول Henry Esmond (۱۸۵۸ء) ہے جس میں ملکہ ’این‘ کے عہد کی جیتی جاگتی تصویر پیش کی ہے۔ ’تھیکرے‘ کی اور کامیاب تخلیقات ”The New Comes“ (۱۸۵۳ء) دو نسلی نظریات کے اختلاف کو پیش کیا ہے ”The Virginions“ (۱۸۵۱ء) بھی مجموعی طور پر عہدہ ناول کہے جانے کا مستحق ہے۔

عہدہ کوٹریہ میں اگر ’ڈکنس‘ اور ’تھیکرے‘ نے طنز و مزاح کے ذریعے معاشرتی ناول کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا وہیں کچھ نامور فن کاروں نے ناول کو نفسیات اور ترغیبات صنیعی کا عنصر داخل کر کے اس کو اور دلکش بنا دیا۔

جارج ایلیٹ George Eliots ایک نئے فکر کی خالق ہے اس کے ناول میں نفسیاتی اور فلسفیانہ رنگ صاف جھلکتا ہے اور وہ سنجیدہ اور بامقصد ہوتا

ہے۔ اپنے ناولوں کے ذریعے اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ انسان خوبیوں اور برائیوں کا مجموعہ ہے۔ وہ بدی سے پرہیز کرے کیونکہ انسان اپنے کارناموں کا خود ذمہ دار ہے۔ اور جسے اپنی برائیوں کا خمیازہ ضرور بھگتنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں منطقیانہ اور فلسفیانہ طرزِ تحریر اختیار کر کے حقیقت کو اجاگر کرتی ہوئی 'سائنسی نقطہ نظر' سے اپنے مدعا کو ثابت کرنے کی بھرپور کوشش کرتی ہے۔

اس کا پہلا ناول 'آدم بیڈ' Adam Bede (۱۸۵۹ء) ہے جو اخلاق اور مذہبی جذبے سے زندگی گزارنے کا درس دیتا ہے۔ دیہات کی سادہ طرزِ معاشرت اخلاق اور جمالیات کا پہلو بھی نمایاں کرتا ہے The Mill on the Floss (۱۸۷۰ء) اس کا دوسرا ناول ہے جس میں کردار اور حالات کے عمل اور ردِ عمل کے تسلسل کا تقدیر سے کیا کٹاؤ ہوتا ہے۔ اس کی موثر گمانی کی گئی ہے۔ یہ کسی حد تک مصنفہ کا تجربہ ہے جو اس کی ذاتی زندگی سے متعلق ہے۔

تیسرا ناول Silas Marner (۱۸۸۰ء) اپنا ایک خاص مقام رکھتا ہے جس میں داخلی اور خارجی ہم آہنگی کے باوجود انسانی کی بلندی اور افادیت کو پیش کیا گیا ہے۔

ان ناولوں کے بعد جن اہم تصانیف کا دور شروع ہوتا ہے انہیں Romola (۱۸۸۲ء) اور Middlemarch (۱۸۷۱ء) سرفہرست ہیں۔ ان ناولوں کے کردار جیتی جاگتی زندگی کے نمونے معلوم پڑتے ہیں۔ ایٹ ان ناولوں میں روجوں کا تجزیہ کرتی نظر آتی ہے۔ دیہی زندگی کی مصوری کرنے کا انداز بھی جداگانہ ہے۔ نفسیاتی تجزیہ اور فلسفیانہ بصیرت کے ساتھ ساتھ جبر و اختیار کے مابین انسانی کشمکش ہمہ گیر اور آفاقی تصور پیش کرتی ہے۔ زبان اور فن کو رتنے میں کامیاب ہے۔

اسی دور کا ایک اور ناول نگار سامنے آتا ہے جسے لوگ 'ایسٹونسن'

Sterenson کے نام سے جانتے ہیں۔ اپنے پدر بزرگوار کی طرح اسکاٹ لینڈ کی تاریخ کا اعادہ کرتا ہے ایسٹوئسن، معاشرتی ناول کو اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ دوسروں کے ہنسانے میں ہی اسے مزہ آتا ہے۔ قاری کو تفریح کا مواد دیکر اپنا رنج و غم دور کرتا ہے۔

یوں تو اس نے بہت سارے ناولوں کی تخلیق کی ہے جنہیں محض رومان کی فہرست میں رکھا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر 'جیکل' اور 'سٹراپڈ' Dr. Jekyll & Mr. Hyde مشہور ناولٹ ہے جو اسے بلندی بخشتے ہیں۔

عہد و کٹوریہ میں ہمیں دو ادیب ایسے ملتے ہیں جو بیک وقت فن شاعری اور ناول نگاری دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں وہ ہیں میریڈیٹھ، Meredith اور تھامس ہارڈی (Thomas Hardy)۔

میریڈیٹھ، بہ حیثیت ناول نگار کسی مخصوص طرز فکر کی طرف مائل تھا بلکہ اس کا ذاتی ماحصل ہی اس کا فن تھا۔ اس کے ناولوں کا شمار بہترین تخلیق میں کیا جاتا ہے۔ زندگی کے مختلف شعبوں کی عکاسی بھی خوب سلیقے سے کرتا ہے۔ اس کے یہاں جنسی شعور اور مزاج کی ہم آہنگی کے ساتھ جمالیات بھی کم نہیں ہے۔ شروع میں میریڈیٹھ رومان کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ مگر بعد میں دھیرے دھیرے اس کے یہاں اخلاقی مسائل اور انسانی حیات کے دوسرے گوشے نظر آنے لگتے ہیں۔

The Order of Richard Fveral (۱۸۵۹ء) کا شمار اس کے بہترین ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ جو زندگی کا نشاط انگیز پہلو ہے۔ فرزند رچارڈ فورل کی مشق 'لوسی' (Lucy)، ایک جیتا جاگتا کردار ہے جس کے گرد طربہ اثر گردش کرتا ہے۔

Evan اور Adventures of Harry Rickmond

Harrington (۱۸۷۱ء) تاریخی نوعیت کے ناول ہیں جس میں اپنے خاندان

کی سرگزشت لکھی ہے۔ میرٹھ کے مشہور ناولوں میں Beauchamp's اور
Diana of the Crossways کا شمار ہوتا ہے۔ مگر جس نے اسے قبول عام
کی سند دی وہ اس کے بہترین ناول The Egoist (۱۸۴۹ء) ہے۔ اس میں تمام
انفرادی خصوصیات پنہاں ہیں۔ ناول کا پلاٹ کچھ اس طرح ہے۔

Sir Willoughby مغرور ہے اپنی معشوقہ Constantie

کی بے توجہی کے باعث Lealita Dale سے خدا اور بدلے کے جذبے میں آنکھیں
پھیر لیتا ہے تاکہ Middletem Clara سے شادی ہو جائے مگر اسے مایوسی ہی
ہاتھ آتی ہے اور Lealita سے شادی کر لیتا ہے۔ اس میں ہیرو اپنی منفرد شخصیت
کی وجہ سے کامیاب ہے۔

اس کے ناولوں میں مزاح کی زیادتی کے سبب نفسیاتی پہلو پر نگاہیں مرکوز
نہیں ہو پاتیں۔ مگر اس حقیقت سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے کہ اگر وہ ایک طنز
شاعر کا قلب رکھتا ہے۔ تو دوسری طرف خدا داد نفسیات کا ملکہ بھی۔ بلاشبہ اس
نے نفسیاتی ناولوں کے لئے ایک فضا ہموار کی اور بعد کے ناول نگاروں نے اس
روش کو اپنایا اور منتہائے عروج پر پہنچایا۔

انیسویں صدی کے اختتام تک انگریزی ناول اپنے نشیب و فراز
سے گذرتا ہوا بارڈی تک پہنچا ہے۔ جسے بلا مبالغہ انگریزی ہی نہیں بلکہ دنیا کا
عظیم ترین ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ بنیادی طور پر شاعر
ہے۔ بارڈی سے پیشتر اگر ناول بننے بنسائے اور تفسیق طبع تک محدود رہا تو آگے
چل کر مزاح کی جگہ سنجیدگی نے لی 'جارج ایٹ' نے اس میں پیش از پیش فلسفہ
کا عنصر داخل کر کے اعلیٰ سنجیدگی کا لباس پہنایا تو بارڈی نے اسے مکمل المیتہ بنا کر
زندگی کے علم انگیز مظاہرے سے پردہ اٹھایا ہے۔ اس کے ناولوں میں وہی زندگی او

معاشرے کی سچی مرقع کشی ملتی ہے۔ دیہات کے سیدھے سادھے انسانوں کی طرز زندگی، فضا، حالات، اور ان کی تمام انفرادی خصوصیات و علامتیں صاف جھلکتی ہیں گویا اس نے متعدد موضوعات اور مسائل پر نظر ڈالی ہے۔

ہارڈی 'Thomas Hardy' کی تخلیقات کو کئی زمرے میں رکھا جاتا ہے خاص طور پر اس کے ابتدائی ناولوں میں روایتی پلاٹ، کرداروں میں ایک خاص قسم کا ربط ملتا ہے۔ مگر بعد کی تخلیقات میں حقیقت نگاری اور نفسیات کو اپنے موضوع سے الگ ہونے نہیں دیتا۔ وہ معاشرے میں خیر و شر کے باہم ہونے والے تصادم کو نمایاں کرنے میں کامیاب ہے۔

ہارڈی کی تخلیقات خاصی ہیں مگر جن ناولوں نے اسے آفاقی شہرت بخشی

ہیں Far From the Madding Crowd (۱۸۷۱ء) اور The Mayor

Jude the Casterbridge, Return of Native (۱۸۹۵ء) اور

Obscure Far from the Madding Crowd (۱۸۹۴ء) وہی کسان اور

مزدور کی ہو بہو تصویر ہے۔ جسے وہ فنی بہارت پیش کرتا ہے۔ Return of the

Native اپنا مخصوص اور جداگانہ مرتبہ رکھتا ہے۔ پلاٹ سادہ صاف ستھرا اور جامع ہے

قاری کی دلچسپی کے لئے خاص سمت مرکوز رکھتا ہے۔

"Clym Yeobright" جو ہیرے کی تجارت کرتا ہے۔ بعد میں وطن واپس

ہو کر پڑھنے پڑھانے میں وقت صرف کرتا ہے۔ اسی بیچ Eustaciacier v/c سے

مراسم بڑھنے لگتے ہیں۔ یوٹیشیا اپنے پہلے چاہنے والے عاشق Wildere کو بھلا نہیں

پاتی۔ پیرس جانے کے لالچ میں وہ Clym سے شادی رچاتی ہے۔ مگر اس کی یہ تمنا

پوری نہیں ہوتی اور وہ اپنے پرانے عاشق سے مراسم خوشگوار کر لیتی ہے۔ آخر کار موت

پر اس محبت کا خاتمہ ہوتا ہے۔ مرکزی کردار Clym ہے جو کسی حد تک جدید طرز فکر کا

محک۔ ہے۔ یوٹیشیا روایتی اندازہ کردار ہے۔ جذبات کے بہاؤ میں اُسے ذرا بھی ہوش نہیں رہ جاتا اور بالآخر حالات سے بغاوت کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتی۔ دونوں کے مزاج میں ہم آہنگی نہ ہونے کی بنا پر المیہ واقعہ ہوتا ہے Egdem Health جو جھاڑیوں کا ایک گنجلک صحرا ہے۔ جس کے پس منظر میں ناول نگار نے زندگی کے دلچسپ واقعے کی عکاسی کی ہے۔

Jude the Obscure کئی اعتبار سے مشہور ہے۔ اس میں اپنے عہد کی جدید طرز معاشرت اور تمدن کی جھلکیاں صاف دکھائی دیتی ہیں۔ گزشتہ ناولوں سے اس کا انداز بالکل جدا ہے۔ ہارڈی دنیا کا فلسفہ حیات اس ناول میں بھارت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر المیہ کا خود ایک فرد ہے۔ ٹریجڈی عیش و نشاط میں زندگی گزارنے کے ساتھ ہی ساتھ اس کے ذہن میں ایک خیال پیدا ہوتا ہے۔ جسے معاشرے میں جاری و ساری کرنا ناممکنات سے ہے۔ جو اس ناول کی ہیروئن ہے۔ اس کے جنسی جذبے میں شدت نہیں ہے۔ نئی طرز سوسائٹی اور بد اخلاقی کی عکاسی اچھے انداز میں کرتا ہے۔ سماجی حقائق سے لوگوں کو روشناس کرتے ہوئے ان پردوں کو فاش کرتا ہے۔ جس کے پردے میں انسانیت کا گلا دبا دیا جاتا ہے۔

فرانس میں بھی اچھے ناول تخلیق ہونے لگے۔ فورے بین سیمون 'اور پردھون' نے رفتہ رفتہ اشتراکی نظریات پھیلانے کا کام شروع کر لیا۔ اس وقت اشتراکیت مارکس کے نظریے سے بنیادی طور پر جدا تھی۔ اچھا ہوگا اگر ہم اسے مارکسی لبرل ازم کا نام دیں۔ چونکہ اس کا مطلق نظر متوسط طبقے کی زندگی کو سنوارنا اور ترقی کے راستے پر لگانا تھا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر یوسف حسین رقمطراز ہیں۔

”رومانی ادیبوں اور اشتراکی قائدوں میں یہ بات مشترک تھی کہ

دونوں کی قوت محرکہ جذبہ تھانہ کہ افادہ، دونوں کے سامنے
ایسی حقیقت تھی جس پر تخیل نے اپنا آب و رنگ چڑھا دیا تھا
چنانچہ اس پر تعجب نہ ہونا چاہئے کہ ڈکٹر بیوگو اثر و جہاں
George Sand اور بالزاک Balzac کے یہاں صہیں
گہرا اشتراکی اثر نظر آتا ہے۔

اور پھر اس بات کا بھی انکشاف کرتے ہیں کہ رومانی ادیبوں میں ایسی بھی مثالیں ملتی
ہیں جنہوں نے اس قسم کا اثر قبول نہیں کیا، موصوف کے قول کو ملحوظ رکھتے ہوئے
اگر غور کریں تو ہمیں 'ونی' اور 'میوے' کو اپنے دل کی دنیا کے علاوہ کسی چیز سے کوئی
سرور کار نہیں تھا۔ اس کے یہاں خارجیت دیکھنے کو نہیں ملتی۔

سماجی اور معاشرتی زندگی کی عکاسی کرنا ہی رومانی ناول نگاروں نے اپنا
مطلح نظر سمجھا ہے۔ کچھ اشتراکیت کا اثر اور پھر انسان دوستی اور بھائی چارگی کا یہ
تقاضہ تھا کہ اوسط طبقے کے علاوہ غریب اور پسماندہ طبقے کے حالات زندگی کو منظر عام
پر لایا جائے۔ 'روسو' قدیم رومانی ناول نگار ہے اپنی تخلیق Nouvelle Heloise
کے ذریعہ معاشرتی زندگی کی صداقت کو رومانی رنگ میں پیش کرتا ہے۔ رومانی ناول
کی یہ پہلی مثال تھی۔ جو مقصدی اور افادی ادب کی نشاندہی کرتا ہے 'روسو' انسانی
اخلاقی اور فرسودہ رسومات و روایات کی اصلاح چاہتا تھا۔ اس کی مقبولیت کا علم ہمیں
اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ ۱۷۶۱ء سے ۱۷۸۰ء تک اس کے ۳۹ ایڈیشن شائع
ہوئے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں ناولوں کی تخلیق عمل میں آئی جس میں خارجیت

سے کہیں زیادہ داخلیت تھی 'شاوورباں' اور 'نادام دے اسٹیل' کے ناول بھی اس زمرے میں آتے ہیں۔ Benjamin Constunt کے ناول 'Adolphe' میں صرف محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔

اس صدی کے رومانی ناول ایک اہم مقصد کے لئے لکھے گئے ہیں 'ہیوگو' 'جارج سینڈ' اور 'بالزاک' نے سماجی اور معاشرتی زندگی کو جس انداز میں پیش کیا اس پر اصلاح اور انسان دوستی کی تحریک موجود ہے۔ انیسویں صدی کے فرانس کی فرانسیسی سوسائٹی کے اخلاق و اطوار اور ادب زندگی کی پرچھائیاں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ گویا پورا نقشہ خود بخود سامنے دکھائی دینے لگتا ہے۔

اسی اثنا میں 'ہیوگو' Victor Hugo کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اُس کے

کچھ ناولوں میں معاشرتی تاریخ صاف نظر آتی ہے Notre Dame de Paris (۱۸۳۱ء) کی تصویر کشی میں معاشرتی تاریخ کا پہلو زیادہ نمایاں ہے اور سارے واقعات از خود روشن ہونے لگتے ہیں۔ Notre Dame de Paris میں ہماری نگاہیں اس کے کلیسا میں مرکوز ہو جاتی ہیں جس کا پر تو سارے پیرس پر دکھائی دیتا ہے۔ کلیسا ہی مرکز ہے۔

ناول نگار نے اپنی موٹگانی سے واقعات کی عکاسی اور آئیڈیل کو تخیل اور صداقت سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ واقعات کی مرتبہ کشی اپنے کمال تک پہنچ گئی ہے۔ اپنے ناول کے ذریعہ پندرہویں صدی کی سوسائٹی اور طرز زندگی کا مکمل نقشہ کھینچا ہے۔

'ہیوگو' کے ناولوں میں Les Miserables (۱۸۶۲ء) کو مخصوص حیثیت

حاصل ہے۔ یہ شاہکار ناول آٹھ جلدوں پر مشتمل ہے۔ معاشرے کے مفلس اور پسماندہ طبقے کی ہے۔ بے کسی اور بے چارگی کو پیش کرنے میں کامیاب ہے۔ اس طبقے کے

افراد جو جرائم پیشہ ہیں۔ اس کا مورد الزام سماج کو ٹھہرا۔ تھے ہیں۔ کیونکہ جب تک ان مسائل کا حل نہیں ہوگا۔ جرم و سنہرا کی لوتیز ہوگی۔ پھر بھی وہ ایک حساس طبیعت کا مالک ہے۔ اس لئے وہ سماج میں ہو رہے مظالم کو بڑی عمیق نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ اس کا دل مغموم ہو جاتا ہے۔ اور تمام برائیوں کو جڑ سے اکھاڑ دینا چاہتا ہے۔ انسان ہی دوسرے انسان کو اذیت پہنچاتا ہے۔ سماج کا پنچلا طبقہ و افلاس کا دور گزارتا ہے یہ چیز اسے کافی متاثر کرتی ہے۔

Les Miserables بھائی چارگی اور رحم دلی کے جذبات کے ساتھ بوقلمونیا نظر آتی ہیں۔ پولس۔ عادل عشق و محبت، مامتا، طواف کی زندگی، الغرض ساری چیزیں ملتی ہیں۔ کرداروں کو رومانی انداز میں پیش کرنے کی اس کی کامیاب کوشش ہے۔ فنی نقطہ نظر سے کچھ مسامحات دکھائی دیتی ہیں۔

’ہیگو‘ کے بعد اسٹنڈال کا ذکر ضروری ہے۔ اسٹنڈال کی ابتدائی زندگی نیپولین کی فوجی ملازمت سے شروع ہوتی ہے۔ جب نیپولین پر زوال آیا تو اسٹنڈال نے ۱۸۱۶ء میں اٹلی میں سکونت اختیار کر لی۔ اسے اٹلی سے خاص انس تھا۔ اس کا ذاتی خیال تھا کہ اٹلی کے مختلف علاقوں کی عورتوں کو محبت کا فن آتا ہے۔ اور وہ کرنا جانتی ہے۔ ان کے اندر جذبے کی کار فرمائی ہے۔ مگر جب وہ خود کو ان کی زلف گرہ گیر کا اسیر ہوا تو اسے بڑے تلخ تجربات ہوئے۔ وہ جس محل کی تعمیر تخیلات میں کر رہا تھا وہ چکنا چور ہو۔ ساری زندگی محبت اور سرخوشی کی حسرت لئے ہوئے عمر کے منازل طے کرتا رہا۔

وہ محبت کو ہی اصلی مسرت قرار دیتا ہے۔ جو اس کو زندگی کی اعلیٰ قدروں سے دور کرتی گئی۔ یوں تو اسٹنڈال کی تخلیقات کا اچھا خاصہ ذخیرہ موجود ہے جن کا ذکر یہاں طوالت سے خالی نہیں۔ یہاں صرف اس کے مشہور ناولوں کا جائزہ لینا

وہ حقیقت نگاری کے پہلو کو روشن کرنے میں اپنی پوری قوت صرف کرتا ہے۔ اس کے تمام ناول صداقت پر مبنی ہیں۔ خارجی احوال کو قطع نظر کر کے وہ باطنی محرکات کو پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے ناول کو زندگی کے آئینے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کا یہ مشہور ناول *Le Rouge et le Noir* ہے یہ اس کا شاہکار ناول ہے۔ اس کے علاوہ اور ناول مثلاً *La Charleuse de Parme* اور *Armans* ہیں۔ اس شاہکار ناول کا شمار نمائندہ فرانسیسی ناولوں میں ہوتا ہے۔ ناول کو تاریخ کہنے پر زیادہ زور دیتا ہے۔ انیسویں صدی کے فرانس کے سیاسی معاملات نے ہر گوشہ زندگی کو متاثر کیا۔ چنانچہ اس کے ناول میں بھی سیاسی رنگ نمایاں طور پر جھلکتا ہے۔ سوسائٹی سے نبرد آزمائی کے نصب العین کو سامنے رکھ کر وہ جو کچھ لکھتا ہے۔ اس کی مثال اس کا خود ناول ہے۔ فرانس کے دوسرے انقلاب ۱۸۳۰ء کے فوراً بعد یہ ناول منظر عام پر آیا، تاریخی تغیر و تبدل کا پہلو سامنے آتا ہے۔ ناول میں پیرس اور اس کے دیہی مضافات کا جو منظر سامنے آتا ہے۔ اس سے بادشاہ کے ہمدردوں اور مخالفین کی بیچ کی کشمکش صاف ظاہر ہوتی ہے۔ ۱۸۳۰ء میں جب بادشاہ جارج دہم مستعفی ہو گئے۔ استنڈال کی زندگی کے رویں جمہوریت اور یاسیت پسندی کے بیچ ایک عجیب کشمکش نظر آتی ہے۔ گرچہ بادشاہیت کی پشت پناہی کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں عوام مذہب سے متنفر ہو جاتے ہیں اور مذہب سے انحراف کا ایک عام جذبہ عوام میں کارفرما ہوتا ہے۔ جبکہ استنڈال انتہا پسندی کا حامی تھا۔ لیکن اگر بغور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ شہنشاہیت کے موافقین اور مخالفین میں پادریوں کی تصویر جو ابھر کر سامنے آتی ہے وہ صداقت پر مبنی ہے ۱۸۲۵ء سے ۱۸۳۰ء کے فرانس کی تہذیبی و معاشرتی زندگی کا آئینہ دار ہے۔

اس کے ناولوں میں ہیرو کا الگ الگ ڈھنگ ہے۔ ایک انفرادیت جو

مصنف کا اپنا نقشہ ہوتا ہے، مذکورہ ناول کا کردار 'جولین' خود اس کا اپنا کردار ہے۔ جس کا وہ خود معترف ہے "جولین" میں خود ہوں جولین کی سیرت کا ارتقا ہی ناول کو مقبول عام کی سند عطا کرتا ہے۔

Le Rouge et le Noir میں جولین اعلیٰ حوصلہ مندی الوٹس توانائی اور عملی جوش سے لبریز جذبے کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اور یہی توانائی بعد میں اسے موت کے ککار پر پہنچا دیتی ہے۔ مصنف کے سامنے نیپولین باضابطہ قوت عمل اور توانائی کی زندہ مثال تھا۔ عمل کو وہ تزییح دیتا ہے اور ایک مخصوص قسم کی مسرت کا احساس دلاتا ہے۔ اسٹنڈال کے کرداروں کو بخوبی وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جو برگساں اور نیشٹے کے توانا بخش نظریوں سے واقف ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ اطالوی کو فرانسیسیوں پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا اپنا زاویہ نگاہ یہ تھا کہ لوگ مسرت کے مستحق ہیں۔ اور اس کی وہ ترجمانی بھی کرتا ہے جو اس کے 'آئیڈیہ لوجی' میں کافی مدد گناہت ہوتے ہیں۔ اپنے کرداروں کی سیرت کا تجزیہ کرتا ہے اور ان کے جذبات و احساسات کو ان کرداروں میں سموتا ہے۔ اس کے ناول کی تخلیق بہ یک وقت شاندار اور صاف ستھری ہے جسے دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے جو ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور پیوستہ بھی۔

اسٹنڈال کے دو ناول اور پند کے گئے 'La Charleuse de Parme'

فابریس کی حوصلہ مندی، قوت اور انفرادیت کو اجاگر کرتا ہے۔ اس میں جن عورتوں کی سیرت کی عکاسی کی گئی اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود ایسی 'باسیرت' عورتوں سے لگاؤ رکھتا ہے۔ حقیقت نگاری کا پہلو اپنے نقطہ عروج تک پہنچا گیا ہے۔ دوسرا مشہور ناول Armans ہے۔

اگر ایک طرف ہیوگو اور اسٹنڈال نے فرانس میں حقیقت نگاری کی داغ بیل

ڈالی تو بعد میں ایک بڑی ہستی نمودار ہوئی جسے دنیا نے ادب 'بالزاک' (Balzac) کے نام سے جانتی ہے۔ اس کی زندگی پر غور کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اُسے بڑے کرب اور بے چینیوں، پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کے معمول بھی عجیب ہیں جس کے باعث وہ ہمیشہ مقروض بھی رہتا ہے۔ چودہ، پندرہ گھنٹہ روزانہ لکھنے پڑھنے میں صرف کرتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُسے موت نے قبل از وقت ہی اپنی آغوش میں لے لیا۔

یوں تو 'بالزاک' نے ۱۸۲۰ء میں ناول لکھنا شروع کیا، اور بکثرت لکھے جو مجموعی طور پر پیرس کے دیہی زندگی کا مرقع ہے جب "پیر ڈیپو" قسط وار شائع ہو رہا تھا۔ اس وقت اس نے اپنی تمام تخلیقات کو ایک موضوع کے تحت لانے کی 'بھرمار'، کوشش کی جس کا نام 'انیسویں صدی کے طرز زندگی کا مطالعہ' رکھا۔ اس کا یہ مقصد ۱۸۴۲ء میں پورا ہوا۔ جب کہ اس نے اس کے لئے ایک موضوع "لاکومیری ہیومن" کا انتخاب کیا۔ اس کے تمام ناول ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ سوسائٹی کے ہر طبقے سے متعلق رکھتے ہیں۔ گھریلو زندگی، پیرس کی زندگی، سیاسی زندگی، دیہی زندگی، غرض فرانس کی انیسویں صدی کی معاشرتی زندگی اور تمام پہلوؤں کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ اور سوسائٹی کا ڈھانچہ بدلنے کی پوری کوشش کی ہے۔ بقول 'بالزاک' سوسائٹی کی تمام برائیاں اس وقت دور ہوں گی جب ہر فرد باشعور ہوگا۔ 'بالزاک' کے کردار جہاں معاشرے کے جزوی طور پر عکاس ہیں وہاں اس کی برائیوں اور ان کے اچھے برے مشاغل کو واضح کرتی ہیں۔

کم مدت میں اس نے قریب نوے ناول لکھے جو تصنیف و تالیف کی دنیا میں ایک محیر العقول کارنامہ ہے ۱۸۴۵ء میں اس نے ناولوں کی فہرست مکمل کی۔ جس میں ان ناولوں کا بھی شمار تھا جو صرف شائع ہو چکے تھے و زندگی نے دفنانے کی۔ اور ناول نگاری کا جو کوڑا اس نے مقرر کیا تھا وہ پورا نہ ہو سکا۔

قدرت نے اسے تخلیقی قوت بخشی تھی۔ وہ اپنے دور کے طرز معاشرے اور بے راہ روی سے عاجز تھا۔ ایک کلچرڈ شعور کی تکمیل میں آگے بڑھ رہا تھا۔ اسے تاریخ سے بھی دلچسپی تھی۔ اس کی خواہش تھی کہ انسانوں کو تاریخی روایات سے الگ نہ ہونے دیا جائے۔ یہی نہیں بلکہ وہ سائنس اور ٹکنالوجی کو عام کرنے کے لئے ناول کو ذریعہ بنایا چاہتا تھا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

”اس کا اہم مقصد یہ ہے کہ وہ کائنات کے ظاہری اور بے تکے پن کے پس منظر میں چھپے ہوئے قوانین کو دریافت کرے۔ بر سائنس اور قدرتی اور سوئشل فلسفے سے اسے دلچسپی تھی انسانی قوت ارادہ کے بابت اس نے اپنا الگ نظریہ قائم کیا تھا۔ ایک حد تک وہ جدید نفسیات کا پیش رو تھا۔“

کرداری نگاری میں وہ ڈکنس سے پیچھے نہیں۔ عورتوں کی سیرت پیش کرنے میں وہ ڈکنس سے کہیں آگے ہے۔ اس کے سبھی کردار ایک جذبے کے تحت کام کرتے نظر آتے ہیں اور اسی وجہ سے انہیں رومانی کہنا زیادہ درست ہوگا۔ یہ رومانی کردار حقیقی ماحول میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ وہ کرداروں میں حقیقی انفرادیت پیدا کرنے کا کوشاں تھا۔ اس کے ناولوں میں سماج طبقے کے کردار موجود ہیں۔ ’بالزاک‘ حقیقت کے قریب لا کر ناول کو زندہ و پائندہ بنا دیتا ہے۔ وہ معاشرے میں اقتصادیات پر زور دیتا ہے۔ ’بالزاک‘ اسلوب پر توجہ نہیں کرتا۔ جو ناول شروع کرتا ہے اسے پایہ تکمیل تک پہنچانا ناگزیر سمجھتا ہے۔ الفاظ، تراکیب اور جملے پر زیادہ دھیان نہیں دیتا اور یہی چیزیں اس کی کوتاہی میں شمار ہوتی ہیں۔ عشق و محبت کے علاوہ معاشری حقیقت کو اپنا موضوع بنا کر اس نے

ایک راستہ نیا نکالا۔

ڈاکٹر یوسف حسین لکھتے ہیں۔

”اگر بالزاک کے کردار رومانی ہیں اور اس کے اسلوب میں

رومانیت رچی ہوئی ہے، پھر بھی اس کے باوجود یہ اس کا کاغذ نامہ

ہے کہ اس نے رومانیت اور حقیقت نگاری کو ہم کنار کر دیا ہے۔“

اس کے اسلوب میں فنی کوتاہیاں زیادہ ہیں، پھر بھی اس کی عظمت سے کسے انکار ہے۔

اس کے ناول فرانس کی سوسائٹی کے آئینہ دار ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

”بالزاک ہمیں واقعیت کی پست ترین سطح پر اتار لاتا ہے مگر پھر

بھی انسانیت کی اعلیٰ ترین منزلیں دکھلاتا ہے۔ یہی اس کی

بڑی عظمت ہے۔“

۱۸۵۷ء میں جب ’بالزاک‘ کا انتقال ہوا تو اس کے ساتھ ہی رومانیت نے بھی

دم توڑ دیا۔ بلاشبہ ’بالزاک‘ حقیقت نگار تھا۔ اس نے حقیقت اور رومانیت کو

ایک دوسرے میں ضم کر دیا۔ ’بالزاک‘ کے بنائے اصول کو اپنی منزل تک پہنچانے

کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی جسے ’فلا بیر‘ Flaubert نے بڑی حسن و خوبی

کے ساتھ پایہ تکمیل تک پہنچایا۔

فنی نقطہ نظر سے ’بالزاک‘ نے ناول کو جس حال میں رکھا، ’فلا بیر‘ اس

فن کو عروج تک پہنچانے میں کامیاب رہا۔ سائنسی ترقی نے بڑا انقلاب پیدا کیا، جس

سے فلا بیر بھی غیر معمولی طور پر متاثر ہوا۔ فلا بیر رومانیت اور حقیقت کے مابین چلتا

ہے وہ دو باتوں کا خاص لحاظ رکھتا ہے۔ پہلا یہ کہ ناول میں داخلی تجربوں کی عکاسی نہ

کر کے خارجی حقیقی مناظر کو پیش کیا جائے۔ دوسرے حقیقت کو روشن کرنے کے لئے سطحی مشاہدہ ہی کافی نہیں۔ بلکہ عمیق مطالعہ و مشاہدہ کے جذبات کا اس طرح احاطہ کرنا چاہئے۔ کہ معمولی سے معمولی چیز نظر انداز نہ ہو سکے۔ اس نے بہت سے ناول لکھے مادام

بوری 'Madame Bovary' ۱۸۵۶ء 'سلاambo' ۱۸۶۲ء (Salammbô)

جذباتی تعلیم (۱۸۶۹ء) La Education Sentimentale سینٹ انٹینو

کی آزمائش ۱۸۷۴ء La Tentation de Saint Anloine تین قصے

Trois Contes اور بوری کے کوشے ۱۸۷۵ء Bouvard de Decouchel

اس کے مشہور ناول ہیں۔

'مادام بوری' فلا بیر کا شاہکار ناول ہے جو کافی مقبول ہوا۔ جہاں فلا بیر حقیقت نگاری کی آخری منزل تک پہنچ گیا ہے۔ ناول کی ہیروئن مادام بوری ایک ڈاکٹر کی شریک حیات ہے جو زندگی کے سپاٹ پن سے عاجز آکر غیر مردوں سے جنس پرستی کو اپنا لیتی ہے جو اخلاقی طور پر معیوب سمجھا جاتا ہے۔ ایک عورت کے فرائض اور اخلاقی مرتبے کو بالائے طاق رکھ کر آداریگی، عشق کی رومانی دنیا میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ مگر اس کی تمام خواہشیں اور آرزوئیں پوری نہیں ہوتیں۔ زندگی کے آلام و مصائب میں کچھ اس طرح جکڑ جاتی ہے کہ اُسے بس خود کشی کے علاوہ کوئی راستہ نہیں دکھائی دیتا ہے۔ بالآخر خود کشی پر ہی اس کا خاتمہ ہوتا ہے۔

'فلا بیر' اپنے کرداروں کے حالات و واقعات پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ اس نے زندگی کا بڑا گہرا مشاہدہ کیا۔ اس کے کردار مثالی ہیں۔ جو اپنی آپ مثال ہیں۔ مادام بوری اور کم و بیش سبھی ناولوں میں اس کا فکری پہلو سامنے آ جاتا ہے۔ اور آخر کار وہ یہی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسانی اعمال کا کوئی نتیجہ نہیں خواہ وہ کتنے ہی بااخلاق ہوں۔ زندگی کا ماحصل اس کے نزدیک غم و

اس کا اسلوب ایک خاص مقام رکھتا ہے۔ الفاظ کا بر محل استعمال، جملوں کی دروبست اور صوتی آہنگ، اسلوب کو چاشنی عطا کرتے ہیں، فلا بیر واقعات کی تصویر کشی کرتا نظر نہیں آتا۔ بلکہ اس کی ساخت کو واضح کرتا ہے جو اسکی اپنی آپج ہے۔

فلا بیر کے بعد کی پیرھی اس کے فن اور نظریے کی مقلد ہے۔ اس کے پیش نظر ایک خاص دبستاں وجود میں آیا ہے۔ اور اس کے روح رواں

Edmond Goncourt اور اس کے مقصدین میں جنہیں دنیاے ادب Haymans

Maupassant Zola Daudet کے نام سے جانتی ہے۔ ان ناول نگاروں کی نظر معاشرے میں پھیلی بد عنوانی، بد حالی، فریب و مکاری، نمائش وغیرہ پر مرکوز رہتی ہے۔ جہاں کسان مزدور بدتماش اشخاص، شرابی، لالچی سپاہی، دینی ٹھیکیدار، یہاں تک کہ فنکار بھی فریب اور لالچ کے شکار ہو جاتے ہیں۔ ایک عجیب کشمکش کے ماحول میں داخلہ ہوتا ہے۔ جہاں سکون و قرار، خوشی و مسرت کا کہیں گزر بھی نہیں۔ اس دبستاں کے ناول نگاروں نے مذکورہ برائیوں کو دور کرنا ہی اپنا عین سر لہنہ سمجھا۔

Goncourt اسی دبستاں سے تعلق رکھتا ہے۔ یوں تو اس نے ادب میں بیش بہا کتابیں لکھیں۔ لیکن جب ناول کی طرف راعب ہوا تو تاریخی پہلو استعمال کرنے لگا۔ Goncourt کا خیال ہے کہ "تاریخ وہ داستان ہے جو گذرگئی داستان وہ تاریخ ہے جو حقیقت کا روپ لے سکتی ہے۔ بہر نوع داستان بھی سچی تاریخ ہے" رسائل و اخبارات کا تراشہ جمع کرنا اور روزانہ ڈائری بھرنا۔ اس کا بہترین مشغلہ تھا۔ وہ اپنے تمام ناولوں کو جدید معاشرے کی طرز زندگی سے کسی ایک پہلو پر محاکمہ کرتا ہے

اندوہ کے سوا کچھ نہیں۔

وہ سماج کے فرسودہ رسم و رواج اور مذہب کے لگاؤ کو لغو سمجھتا ہے۔ اسے قانون کی بالادستی اور جاہ و شہم کا کروفر بے سود نظر آتا ہے۔ یہ تمام چیزیں مبالغہ آمیز اور ریا پرستی ہیں

’سلاہو‘ کو تاریخی ضمن میں رکھا جاتا ہے۔ بڑی محنت اور تحقیق کے بعد اس نے ’سلاہو‘ لکھ کر تاریخی ناول نگاری میں ایک نیا اضافہ کیا۔ ’فلاہیر‘ نے ’لیبا‘ کے بادشاہ ’نامتھو‘ اور ’کارہیج‘ کے حکمران کی دختر ’سلاہو‘ کی داستان محبت کو بڑے دل آویز انداز میں پیش کیا ہے۔

فلاہیر اپنے ’جذباتی تعلیم‘ میں فریڈرک دور کی زندگی میں ہونے والی پریشانی اور ناکامیوں کو بیان کرتا ہے۔ اگر غور کیا جائے تو اس نے فرانسیسی باشندوں کی زندگی اور ان کی ناکامی و محرومی کا تذکرہ کیا ہے۔ جو ۱۸۴۸ء کے فرانسیسیوں کی ایک پٹری کا بھرپور احاطہ کرتا ہے۔

’سینٹ اینٹینو کی آزمائش‘ اسے خود بھی پسند تھا۔ جسے کسی دفعہ اس نے لکھا۔ پہلے اڈیشن میں رومانیت کا غلبہ ہے۔ دوسرے میں کچھ مدہم اور میسرے میں تاریخی واقعات و تفصیلات کو روشن کیا ہے۔ جس میں مشرقی ممالک کی تصویر حقیقت کے رنگ کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ زبان و بیان کی صحت پر خاصہ زور دیا ہے۔

’ہوار دے لے کو شہ ناول‘ میں اس بات پر زور دیا ہے کہ سائنس بھی انسان کو مسرت اور خوشی نہیں بخش سکتی۔ نئی نسل کے افراد کو سائنس کی ترقی کے سلسلے میں جو امیدیں پیدا ہو گئیں تھیں۔ وہ پوری ہوتی ہوئی نہیں دکھائی دیتی۔ اور آخر میں اپنے وجود کی تنہائی میں نامراد و ناشاد واپس آنا دکھائی پڑتا ہے۔

مذکورہ ناولوں میں زبان و بیان کی صحت اور حقیقت کا کافی لحاظ برتا گیا ہے۔

دانشوروں، شعراء، ادباء، مصوریوں کہا جائے فنکاروں کے حالات، نچلے اور اوسط طبقے کے لوگوں باخصوص نوجوانوں کے معمولات طور طریقے، اور عوام کے مشینوں جیسے مشاغل، اسپتال کے مریضوں کا ذکر بہت جامع انداز میں کرتا ہے۔ جس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ حقیقت کا مطالعہ ایک خاص نقطہ نظر سے کرتا تھا۔

Concourt فلاںبرے فن گونٹے سے آرٹ لے کر اپنے نگاہ خانہ کو سجاتا ہے۔ اس کے ناولوں میں پلاٹ معلوم ہی ہوتے۔ واقعات میں بے ربطی صاف نظر آتی ہے اس کے یہاں ہمیں فطرت پسندی کے پیچھے مادیات سے زیادہ بحث ملتی ہے۔ اس کے مشہور ناول "Germinic Lacerteux" اور "Rene Mauperin" ہیں۔ ان ناولوں کو پھر نرم کے پرستاروں نے کافی سراہا ہے۔ فطرت نگاری میں جزییات پر زور نہیں دیتا اسلوب کا انداز بھی دل پذیر نہیں ہے

اسی عہد کا ایک ناول نگار جسے دنیائے ادب 'Zola' کے نام سے جانتی ہے۔ جو فلاںبر اور Concourt فطرت نگاری کے رجحان کا ایک مخصوص نظریہ کا ترجمان اور بہت جلد ہی انھیں موپاساں، Maupassant اور Hymans جیسے ہم مزاج ادب دوست مل گئے۔

فطرت نگاری کا جو نظریہ 'Zola' نے پیش کیا بالذات کی حقیقت نگاری سے قطعاً الگ ہے۔ سانس کی صداقت پر پورا بھروسہ تھا۔ اس کی خواہش یہی تھی کہ ادب کی تخلیق بھی سانس کی طرح حقیقت مشاہدہ اور تجربے پر مبنی ہو۔ فطرت پرست سانس میں زندگی کی تخلیقات سے کافی متاثر ہوئے مگر 'Zola' کی نگاہ کچھ زیادہ دور بینی کی اقتضا چاہتی ہے۔ 'Zola' کا اپنا ذاتی خیال تھا کہ صرف انھیں چیزوں کے وجود کو تسلیم کیا جائے جو قابل مطالعہ ہوں اور جس میں صداقت کا پہلو موجود ہو۔ اُسکے اپنے نظریے سے پتہ چلتا ہے کہ ناول نگار اپنے تجربے سے ان قوانین کی تصدیق کرتا ہے

جو فطری طور پر کرداروں کے عمل کا تعین کرتے ہیں۔ مگر اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ ادیب اور سائنس داں میں کافی تفاوت ہوتا ہے۔ ادب کبھی سائنس نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ وہ ادیب کے ذہنی فکر سے پیدا ہوتا ہے، سائنس داں اپنے تجربے میں قانونِ فطرت کا ردِ عمل دیکھتا ہے۔ اس کے برعکس ادیب جو ردِ عمل دیکھتا ہے وہ وہی ہوتا ہے جو اس کے ذہنی اختراع کا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کے تجربے کی نوعیت لازمی طور پر سائنسٹ کے تجربے بالکل مختلف ہوگی۔ لے

زولا، آرٹ سے زیادہ سائنس کا معتقد ہے۔ لیکن اس کے دوستوں نے بھی اس کے نظریے کی تردید کی ہے۔ زولا 'Le roman expérimental' خاص طور پر اپنے ناول کا موضوع صنعتی زندگی کو قرار دیتا ہے۔ Les Prougon Maequart کے عنوان کے تحت ایک خاندان کو لے کر چلتا ہے جس میں پسماندہ اور متوسط طبقے کی زندگی کا احوال پیش کرتا ہے۔ صنعتی زندگی کو ظاہر کرنے کے لئے صرافہ، کارخانے، کانیں، مشینیں، دوکانیں، اس کے نمایاں نمائندہ کردار نظر آتے ہیں۔

وہ اپنے ناولوں میں محشیات، بدعنوانیوں، گندگی اور گھونے پن کو پلاٹ میں زبردستی 'فٹ' کرنے پر آمادہ رہتا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق اسی کا نام فطرت نگاری ہے اور یہ فریڈ ازم کا گہرا تاثر ہے۔ اس میں کوئی بھی شک نہیں کہ عوامی زندگی کا جو نقشہ زولا نے کھینچا ہے اس سے قبل کسی اور نے نہیں کھینچا تھا۔ اس کے مشہور ناول Germinot Name Assomoir, La Beth Huilaine

Au Bonearde Dame اور Travcut میں نفسیاتی طور پر اگر ان ناولوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ سارے ناول ایک جیسے نظر آتے

میں۔ Zola انسانی فطرت کے حیوانی جز کو پیش کرنے میں غلو سے تجاوز کر گیا ہے۔ اپنی تخلیق کے ذریعہ قاری کو غیر مانوس، غیر مبذب، اور انسانیت سوز خواب دکھاتا ہے اور لطف کی بات تو یہ ہے کہ پھر اس کی عملی تعبیر پیش کرتا ہے۔

اگر زولا، ہمیں انسان، انسانیت سوز داستان سنانا چاہتا ہے تو اسے اخلاقی قدروں کو پامال نہیں کرنا چاہتا ہے۔ اچھا ہی ہوا کہ اس کے ہم عصر ناول نگاروں نے اسکی بنائی ڈگر پر نہ چل کر اپنا راستہ خود متعین کیا۔

موپاساں، Maupassant اپنے استاد فلاں بیری کی تقلید کرتا ہے۔ وہ زولا کے نظریے پر نہیں چلتا۔ اس کا کوئی اپنا ذاتی نظریہ بھی نہیں۔ اس کی آئیڈیالوجی یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کا سچا ترجمان بن کر سامنے آئے۔ جس میں سو فیصدی کامیابی ہے۔ جو شہرت موپاساں کو افسانوں میں حاصل ہوئی ناول میں نہیں۔ بہر نوع اس کے کچھ ناول جو ادبی فن پارہ ہیں وہ Bel-Ami، Jean Montoriot، Piesseet La More Saurage اور Fort Commele، Dewx Amis ہیں اس کے تمام ناول زندگی اور معاشرے کے عکاس ہیں۔ کردار میں تنوع ملتا ہے۔ مزدور کسان طالب علم، سرکاری ملازمین، متوسط طبقے کے افراد، تجارت پیشہ بھی قدم سے قدم ملا کر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔ گویا ہم معاشرے کی سیر کر رہے ہیں۔ ناامیدی اور یاسیت کے رنگ کچھ اس طرح غالب دکھائی دیتے ہیں کہ قاری محسوس کرتا ہے کہ یہ زندگی کے حالات و واقعات کا فطری تقاضہ ہے۔ کردار نگاری بھی خوب ہے جو بھی کردار ناول میں لائے گئے ہیں۔ ہمارے معاشرے اور سماج کے جیسے جاسکے افراد ہیں۔ ان کی سیرت میں کوئی امتیاز نہیں کر سکتا۔

موپاساں کا اسلوب شستہ اور برجستہ اور بے ساختہ پن لئے ہوئے ہے۔ اس کا مشاہدہ غیق اور گہرا ہے۔ وہ روزمرہ کے واقعات کی مرقع کشی اچھے انداز

میں کرتا ہے۔ مواد کے لحاظ سے بہت دلکش اور بہت دلنشیں ہوتی ہے۔ اور دونوں میں پوری ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ الفاظ کا انتخاب، فقروں کا دروہست بڑی تراش و خراش کے بعد پیش کرتا ہے۔ وہ فلا بیر کے بنائے ہوئے اصولوں کا سچا پرستار ہے۔ اولس جان کو وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوتی جو زولا ہر پاساں وغیرہ کو ملی پھر بھی فرانسیسی ناول نگاری میں اس کی خدمات کو فراموش بھی نہیں کیا جاسکتا۔ ابتدا میں وہ زولا سے کافی متاثر ہے۔ اس کے ابتدائی ناول اس کے بین ثبوت ہیں۔

Les Socuos Valard اور Marth . اسی انداز میں Arebaurs

میں اخلاق سے قطع تعلق ہو کر بالکل شیطان کا جانشین بن گیا۔ بعد میں اس کے نظریے میں کچک پیدا ہوتی ہے۔ اور زولا کے نظریے سے ہٹ کر اس پر مذہبیت کا غلبہ چھا جاتا ہے۔ En Route میں شیطان کی جگہ خدا کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے زبان و بیان دلنشیں و پراثر ہے۔ مرفع نگاری میں اپنی مثال خود ہے۔

اس صنف میں Alphonse Daudet کا ذکر کرنا بھی ناگزیر ہو جاتا ہے

نوعمری میں جو تاثرات اس کے ذہن میں پیدا ہوئے تاعمر پر قرار رہے۔ وہاں کے فطری مناظر اور طریقہ زندگی کا عکس اس کی تخلیقات میں نمایاں ہیں۔ حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے بھی وہ فطرت کو نہیں بھول سکا۔ یہی وجہ ہے کہ حسن تخیل سے بھرپور ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ہمیں 'امپرسیشن ازم' دکھائی دیتی ہے۔ جو لوگ اپنی زندگی پر سکون اور خوش گوار طریقے سے نہیں پاتے۔ بیشتر کے

موضوع ہیں۔ Le Petit - Numaroumestan. Les Rois en exile

Jack , Chose اور Le Nabob ڈلوڈیٹ کے مشہور ناول ہیں اپنے

ناولوں کو متعدد طریقے سے متعدد طبقے کے کرداروں کو سجاتا ہے جس کے باعث انشت نوازی ابھر کر سامنے آ جاتی ہے۔ طرز نگارش کے لحاظ سے Daudet کا مقام بلند ہے

طنز و مزاح کی چاشنی بھی خوب سے خوب تر ہے۔

ان ناول نگاروں کے علاوہ ہمیں خاصی تعداد میں فرانسیسی ناول نگار ملتے ہیں۔ مگر تاریخ ناول نگاری میں ان کا کوئی خاص مقام نہیں۔

فرانسیسی ناول نگاری کا جائزہ لینے کے بعد روس میں اس صنف نے کہاں تک مقبولیت حاصل کی اس پر اجمالی طور پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ کیوں کہ اٹھارہویں صدی تک روس اور فرانس کے تعلقات ایسے ہو گئے تھے کہ روس پر فرانسیسی انقلاب کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ لے

یوں تو روس میں ناول نگاری کی خشت اول گوگول Gogol رکھتا ہے جس کا مشہور ناولٹ 'اور کوٹ' ہے، ہیرو کی تمام مصیبتیں اور پریشانیوں کا ترجمان ہے۔

روسی ناول میں ہمیں ہمیں سے ایک نیا موڑ نظر آنے لگتا ہے جس میں مجبور، مفلس اور پریشان زدہ لوگوں کے جذبات و تاثرات کی بھرپور عکاسی کی جانے لگی۔ اور اس قسم کے دلدوز واقعات کی داغ بیل پڑتی ہے۔ 'ڈیڈ سولز' Dead Souls اس کا بہترین ناول ہے۔ ناول کا ہیرو ایک جابر اور ظالم ادبаш ہے جو اپنے زور اور قانون کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھا کر عوام سے رقوم 'بلیک میل' کر کے حاصل کرتا ہے۔ یہ سائے کردار خوش طبعی سے پر ہیں۔ جبیں مصنف کا مزاج صاف جھلکتا ہے۔

ترگنیف Turgene کا مرتبہ سب سے بلند ہے۔ یہ پہلا روسی ناول نگار ہے جس نے پورے یورپ میں اپنے فن کا سکہ جمایا۔ روسی غلاموں کی زندگی کی صاف ستھری اور نمایاں تصویریں اپنے ناول The Sports Man Sketches میں

بڑی چابکدستی سے پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند روسی معاشرے نے اس کی افادیت اور اہمیت کو کافی سراہا ہے۔ اس کے بعد اس نے تواتر روسی تحریکوں سے متاثر ہو کر کئی ناولوں کی تخلیق کی جس میں Father & Sons ۱۸۶۲ء، کافی مشہور ہوا۔ ترگین نے پہلی مرتبہ مزاحمت Nihilism کے تصور کو پیش کیا ہے۔ کردار، زبان و بیان اپنا ایک منفرد مقام رکھتے ہیں

ڈسٹوویسکی Dostoevski کا شمار روس ہی نہیں بلکہ دنیا کے ادب کے ممتاز ترین ہستیوں میں ہوتا ہے۔ وہ اپنے تمام ناولوں میں انسانی برادری سے محبت، غریب، مفلس، اور ستم زدہ افراد سے لگاؤ اور مودت کا درس دیتا ہے ڈسٹوویسکی حقیقت نگار ہے۔ وہ انسانی فطرت کا عمیق مطالعہ کرتا ہے دراصل اس کی زندگی بڑی کرب و بے چینی میں گزری جس کی چھاپ اس کی تخلیقات پر اچھی طرح پڑتی ہے۔ Crime and Punishment دنیا کے تمام ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کچھ نقاد Dostoevski کو ہی روس کا عظیم ناول نگار تسلیم کرتے ہیں ڈسٹوویسکی کا دوسرا مشہور ناول برادر کرمازوف ۱۸۸۰ء (The Brother Karamazov) ہے۔ تین بھائیوں کے تانے بانے سے قصہ بنا گیا ہے۔ حالات اور واقعات کی لطافت اور کچھ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس ناول پر غور و خوض کیا جائے تو یہ تینوں کردار خدا شیطان اور انسان کے نمائندے ہیں۔

روسی فضا میں تینوں کردار زندگی کے مابین کشمکش کی ایک علامت ہے اس چیز کو آج تک کسی ناول نگار نے ایسے اچھوتے انداز سے نہیں پیش کیا۔ یہ ناول دنیا کے ادب کے معجزوں میں گنا جاتا رہے گا۔ ۷۲

سچ پوچھئے تو نہ صرف روسی ادب بلکہ عالمی ادب کا سب سے بڑا ناول نگار ٹالسٹائی Tolstoy ہے۔ جس نے فن کو کمال کی حد تک پہنچا دیا۔ جس طرح شیکسپیر نے ڈرامے کو گراں جامہ پہنایا ہے۔ اسی پلہ کا ناول نگاری میں ٹالسٹائی ہے War and Peace ۱۸۶۲ء دنیا کا شاہکار ناول ہے۔ جس میں ٹالسٹائی نے روسی طرز زندگی کے ساتھ حیات و کائنات اور انسانی زندگی کی واقعیت کا جو تجزیہ کیا ہے۔ بس اسی کا حصہ ہے War and Peace میں دو خاندانوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ ساتھ ہی اپنی تخلیقی قوتوں کا بہترین نمونہ پیش کیا ہے۔ اس کے واقعات میں یورپ کے تمام فلسفے کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس ناول کے کردار بیش از بس ہیں۔ جو چلتے پھرتے اور متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ معاشرتی زندگی کی بنیادیں کیا ہیں؟ ترقی اور ترویج کا کیا حال ہے؟ مذہب اور اخلاق کا کیا مرتبہ ہے؟ یہ تمام باتیں ہمیں اس ناول سے معلوم ہوتی ہیں۔ ناول کے اختتام پر ٹالسٹائی زندگی کا پورا فلسفہ پیش کرتا ہے۔

ٹالسٹائی کے کردار نگاری کے فن سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ کرداروں کو مخصوص ماحول میں روزمرہ کی زندگی کے سانچے میں ڈھالنا اس کا ایک ادنیٰ فنی مشغلہ ہے۔ چونکہ کردار نگاری کا عین مقصد حقیقت کو بے نقاب کرنا ہے جو روسی ناولوں کا ہی خاصہ ہے۔ War and Peace میں ناول نگار تاریخی پس منظر میں اپنی زندگی اور اپنے حناندان کے افراد کی زندگی کو فنی طریقے سے پیش کرتا ہے۔ جس سے قاری کے دل و دماغ پر ناول نگار کے کمالات کا سکہ بیٹھ جاتا ہے۔ ٹالسٹائی کی سیرت نگاری سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسین لکھتے ہیں۔

ٹالسٹائی کی کردار نگاری کا راز اس کی بے پناہ قوت مشاہدہ اور قوت تخیل ہے وہ جس حسن و خوبی کے ساتھ اپنی

رجال داستان کی خصوصیات کو نمایاں کرتا ہے۔ اس سے ہمیں
فطرت انسانی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ڈارائنڈ پینس، پڑھنے پر کرداروں سے متعلق جو گتھیاں سلجھ نہیں رہی تھیں
وہ خود بخود ایک ایک کر کے سلجھتی گئیں اس کے بارے میں کوئی تفصیل نہیں پیش
کرتا ہم خود ان کرداروں سے مانوس ہو جاتے ہیں۔ پرنس اینڈریو، پیٹر، شاشا، نکولس
وغیرہ سبھی کردار ایک ڈرامائی شکل میں اپنی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ مشہور
نقاد پرشی لیک "ٹالسٹائے کی کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے رقمطراز ہے۔

"ٹالسٹائے کے کردار کبھی بھی اپنی دنیا محدود نہیں رکھتے

بلکہ ہمیشہ ہماری دنیا کی جانی پہچانی شخصیت معلوم ہوتے ہیں"

War and Peace ایک شاہکار ناول ہے۔ ٹالسٹائے اپنی بیش بہا

تخلیقی قوتوں کا بہترین نمونہ پیش کرتا ہے۔ انیسویں صدی کی پہلی چند دہائی میں ایک
دستاویز کی اہمیت رکھتا ہے ناول نگار کے تاریخی رجحانات اور تاریخ نویسی کے اصول
سے جانکاری میں اضافہ ہوتا ہے۔

ٹالسٹائے کا دوسرا مقبول ناول "اناکرینینا" Anna Karenina

۱۸۷۷ء ہے۔ یہ ایک معاشرتی ناول ہے "ناول کی ابتدا شادی کے بعد بیکاری
اور اس کے انفرادی اور خاندانی زندگی میں اثرات کے جائزے سے ہوتی ہے۔

حسن اور جنسیات کے موضوع پر ناول نگاروں نے بہت کچھ لکھا مگر ٹالسٹائے
کا ایک عجیب نظریہ ہے وہ اپنی راہ سب سے الگ نکالتا ہے۔ جنسی زندگی کی بے راہروی
کا سچا واقعہ اس کی نظروں کے سامنے سے گذرتا ہے۔ جب ایک پڑوسی زمیندار کی

زکھیل 'Anna Pirogova' خودکشی کر لیتی ہے۔ Anna Pirogova اپنے عاشق کو کسی غیر عورت کے ساتھ غلط تعلقات کی خبر پا کر موت کے منہ میں جانا پسند کرتی ہے۔

ٹالسٹائے نے اس ناول کے ذریعہ خاص طور پر مرد اور عورت کے درمیان بنیادی کشمکش کو اجاگر کرتے ہوئے گھریلو زندگی کا پورا جائزہ لیا ہے۔ Anna Karenina میں زندگی پر تنقید نہیں ملتی۔ بلکہ زندگی بذات خود نمایاں دکھائی دیتی ہے۔

ڈارائنڈ پیس "War and Peace" کے مقابلے میں انار کرینا کا موضوع محدود ہے۔ کیونکہ ڈارائنڈ پیس جیسی وسیع المتنزلی مفقود ہے۔ افراد اور خاندان اور قوموں کے بیچ جو ایک فطری رشتہ قائم ہے اس کی ناول میں جھلک نہیں دیتا۔ اور نہ ہی معاشرتی اور سیاسی تعلقات کا ہی ذکر ملتا ہے۔ ناول نگار سیاست اور تاریخ کو موضوع سے الگ رکھتے ہوئے اخلاق سے بحث کرتا ہے۔

مگر اس انداز سے کہ نہ تو انجام سے وہ بے تعلقی برتی گئی ہے جو رسم نے حقیقت نگار کے لئے لازمی بنا رکھی ہے اور نہ وہ ناصحانہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو ناول نگار کے بعد کی تصانیف میں ملتا ہے۔

اس ناول کا خاکہ حالات و واقعات کے درمیان ربط یا پھر کرداروں کے مابین باہمی تعلقات کی وجہ سے نہیں بلکہ داخلی وحدت کے باعث ہے۔ یہی وہ وجہ ہے کہ انا کی ناموزوں شادی المیرہ کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔

کچھ نقاد اس کے اسلوب کی بخیر ادھیڑتے ہیں جو سراسر غلط ہے۔ وہ تشبیہ

واستعارات سے کام لیتا ہے۔ اور اس کی تحریر اعلیٰ ادبیت کی حامل ہے۔ البتہ کہیں کہیں عبارت میں جھول پیدا ہو گیا ہے مگر وہ اپنا مخصوص لب و لہجہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔

تیسرا ناول Krevizer Sonata سنہ ۱۸۸۸ء ہے جس میں مذہبیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس کے دوسرے ناول بھی مذہب کا پر و پگندہ کرتے ہیں۔ محمد مجیب کہتے ہیں۔

”گوگول پہلا ناول نوئیس تھا۔ جس نے ناول کے کل امکانات سمجھے اور ناول نگاری کے پورے فرائض محسوس کئے۔ اور باوجود اپنے فلسفیانہ مقاصد کی ناکامی کے وہ دنیا کے ناول نویسوں میں بہت بڑا درجہ رکھتا ہے۔“

”ترگنیف“ نے اپنے ناول Father & Sons میں نئی نسل اور پرانی نسل کا موازنہ بڑے موثر انداز میں کیا ہے۔ نئی نسل کی نمائندگی کرتا ہے۔ مصنف نے اس کے کردار اور خیالات سے یہ واضح کیا ہے کہ واقعی وہ فکریت کی ہو بہو تصویر ہے۔ محمد مجیب کہتے ہیں۔

”..... اس کی نقاشی میں کوئی کسر نہیں تھی اسکی نیت

میں کوئی خرابی نہیں تھی۔ دل میں کھوٹ نہیں تھا اپنے ”منکر“ پیر

سے اس کو نہ کوئی عداوت تھی نہ ناول میں عداوت ظاہر ہوتی ہے“

عموماً نقادوں نے اس پر یہ الزام عائد کیا کہ وہ نئی اور پرانی نسل کا مضحکہ اڑاتا ہے۔ ایسی بے جا تنقید و تعلقین کا یہ اثر ہوا کہ وہ طویل رہنے لگا یہ اثر اس کی زندگی تک قائم رہا Crime and Punishment، جرم و سزا، میں ناول نگار نے موضوع یہ رکھا کہ

لے تالستائے محمد مجیب ص

لے تالستائے محمد مجیب ص

”شر“ و ”خیر“ کا ذریعہ ہوتا ہے یا نہیں۔

الغرض کوئی شخص انسانی ہمدردی، بہبودی کے مقصد سے کسی کو قتل کرے۔ کیا اس کا فعل مستحسن قرار پائے گا؟ ٹالسٹائے کے بعد چیخوف کا ذکر ناگزیر ہے۔ اس کے ناول The Duel دی ڈویل کو عالمی شہرت حاصل ہے۔ اس کے اس ناول کا پلاٹ انسانی جذبات کے عمل اور رد عمل اور قلبی تاثرات و احساسات کو بیدار کرتا ہے۔

روسی زندگی کا ایک بڑا دور انقلاب کے بعد ختم ہو جاتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح ناول نگاروں کا یہ ایک سلسلہ انقلاب کی آندھیوں میں غائب ہو جاتا ہے گورکی اس سلسلے کا آخری ادیب ہے۔ ٹالسٹائے کے بعد فلسفہ معاشرت ڈوسٹوئی کے بعد نفسیات اور روحانیت، چیخوف کے بعد تعلیم یافتہ زندگی کو موضوع بنانا استادوں کے کام میں اصلاح دینا تھا۔ گورکی نے عوام کی زندگی ان کے جذبات و احساسات کی تصویر میں کھینچ کر روسی ناول کو زندگی کا مکمل آئینہ دار بنا دیا۔ ۱۸۹۶ء میں اس کا کامیاب ناول ہے۔

ناول کی داغ بیل تقریباً سبھی ممالک میں پڑی۔ امریکہ اس میدان میں پیچھے نہیں رہا ۱۸ ویں صدی میں ہی یہاں ناول نگاروں کے تجربات شروع ہو گئے۔ انیسویں صدی میں ناول کی ابتدا James Fenimore Cooper کی تخلیق سے شروع ہوتا ہے۔ اسکاٹ کے ناولوں سے متاثر ہو کر Cooper نے سمندری قصوں کو اپنے ناول کا موضوع بنایا۔ اس کے مشہور ناول Pioness (۱۸۲۳ء) The Last of the Mobicans (۱۸۲۵ء) The Path Finder (۱۸۴۱ء) The Dresslayer Herman (۱۸۴۱ء) اور The Predsbion (۱۸۴۵ء) ہیں۔ ۱۸۵۱ء میں Melville نے Mobidick لکھ کر کلاسیکی رنگ ناول کو عطا کرتا ہے۔ جس میں اپنے احساسات و

تجربات کو اپنے ناول کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ وہ مغربی تہذیب کا خاکہ اڑاتا ہے اور ان کے مظالم کو بڑے موثر ڈھنگ سے پیش کرتا ہے۔ اس کے مشہور ناول Typee

Nathaniel - Mob idick اور White Jackel ، Omos
Howthorn کا شمار مایہ ناز امریکی ناول نگار میں کیا جاتا ہے۔ اس نے ناول کو فکر و
تعلل سے روشناس کرایا۔ وہ دنیا سے الگ رہ کر واقعات کو رومانی بنانے کے بجائے
روح کو رومانیت بردوش کر دیتا ہے۔ اس کے قابل ذکر ناول :-

The House of the Seven Gables (۱۸۵۰ء) Twice Told Tales
The Blit beatale Romance (۱۸۵۱ء) اور
Marble Faun (۱۸۶۰ء) ہیں

اس کے بعد William Dean Howells اس میدان میں اترتا ہے
Howells حقیقت کی آئینہ داری بڑے اچھے انداز سے اپنے ناولوں میں کرتا ہے اس کے ناول :-

The Rise of Silas Laphem (۱۸۸۵ء) The Wedding Journey
(۱۸۸۵ء) Indian Summer (۱۸۸۶ء) اور - A Hazard New
Fortines (۱۸۹۰ء) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اسی عہد میں Mark Twain بھی منظر عام پر آیا۔
The Adventures of Tom Sawyer (۱۸۴۹ء) The Adventure of Huck
leberry Finn (۱۸۵۲ء) Pudd n bead Wilson (۱۸۹۴ء) مارکس ٹوین کے مشہور

ناول ہیں۔

ہنری جیمس Henry James بڑی آب و تاب کے ساتھ نیا

مزاج لئے اس میدان میں آتا ہے۔ یوں تو اس نے پرانی روش کو ترک کرنے کی بھرپور
کوشش کی جس کا ثبوت ہم کو اس کے ناولوں سے ملتا ہے۔ کے ناولوں کی

طویل فہرست ہے۔ مشہور ناول بہ

Gasamassima The Prinass (۱۸۸۶ء) The Bostonias

The Spools of (۱۸۹۰ء) What Maisic Knew (۱۸۹۰ء)

Poynter (۱۸۹۰ء) اور The Awkward Age (۱۸۹۹ء) ہیں۔ بہتری جمیں

کے دونوں (Novelette) Washington Square (۱۸۸۰ء) اور

The Portrait of a Lady (۱۸۸۱ء) کا شمار بہترین ناولٹ میں کیا جاتا ہے

انیسویں صدی تک امریکہ میں اس صنف کو کئی لحاظ سے ناول نگاروں نے

فن عروج تک پہنچایا۔ انگریزی، فرانسیسی، روسی اور امریکی ناولوں کے علاوہ مغرب

کے دوسرے ممالک میں بھی ناول نے فن اظہار کے نئے نئے تجربے کئے۔ انیسویں

صدی تک مغربی ادب کے ناولوں کا جائزہ لینے کا مقصد صرف یہ تھا کہ اردو کے

فکراروں نے کس حد تک مغرب کے بنائے اصولوں سے استفادہ کیا۔ ظاہر ہے اردو

نے مغربی ناولوں کو سامنے رکھ کر ہی اس صنف کو فروغ دیا۔

اس باب میں انیسویں صدی کے مغربی ناولوں کا جائزہ لینا مقصود تھا۔

میرا مقصد مغربی ناولوں کی تاریخ پیش کرنا نہیں۔

اردو ناولوں کی سمت و رفتار کا جائزہ لینے سے قبل ان تراجم کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ جو انگریزی ناول کے ذریعہ اردو میں آئے۔ کسی زبان و ادب کی ترویج میں تراجم کا ایک اہم حصہ ہوتا ہے۔ اردو اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ تراجم کی روایت کا آغاز دراصل فورٹ ولیم کالج سے ہوتا ہے۔ جہاں کلاسیکی زبان و ادب کو باقاعدہ ترجمے کے ذریعہ اردو میں پیش کیا گیا۔ مغربی تہذیب و تمدن کے اثرات ہندوستانی معاشرے پر پڑنے لگے۔ جس کی وساطت سے اردو داں طبقہ علوم و ادبیات کی طرے مائل ہونے لگا۔ اور اسی طبقے سے تعلق رکھنے والے ادیبوں نے انگریزی کے کچھ ناولوں کا ترجمہ کر کے زبان کی بنیاد ڈالی۔

۱۸۳۴ء میں میر حسن نے گولڈ اسمتھ کے مشہور ناول "دی کار آف وکیفیلڈ" کے ایک باب کا ترجمہ کیا۔ پھر جان بنین John Bunyan کے پگرم پروگرسس The Pilgrim Progress کا مختص ترجمہ ۱۸۳۳ء میں شائع ہوا ہے پھر ایک سال بعد سی ڈاکٹر سمویل جانسن Dr. Samuel Jhonson کے ناول "ہسٹری آف رسیلاس پرنس آف ابی سینا" The History of Rasseles Prince of Abhis Sina

کا ترجمہ سید کمال الدین حیدر المعروف سید محمد میر لکھنؤ نے کیا جو ۱۸۳۹ء میں اسکول بک سوسائٹی آگرہ سے چھپا۔ پھر اس روایت کی تقلید خاصی تعداد میں ہوئی۔ اور آج بھی مغربی ناولوں کے ترجمے اردو میں ہو رہے ہیں۔ جن کا ذکر یہاں کرنا مقصود نہیں۔ مجھے صرف انہیں تراجم سے غرض ہے۔ جو ڈپٹی نذیر احمد کے قبل وجود میں آئے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں پر اظہار خیال کرنے سے پہلے۔ اس دور کے سیاسی سماجی اور اصلاحی رجحانات و محرکات کو ذہن نشین رکھنا ہوگا تاکہ اردو ناولوں کا اولین نقش ظاہر ہو سکے۔ ڈپٹی نذیر احمد سے قبل کوئی ایسی افسانوی تخلیق نہیں ملتی جسے ناول سے منسوب کیا جائے۔ البتہ داستانِ نضا جو اپنے عروج پر پہنچ کر ردِ یہ زوال ہو چکی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام کے مغربی علوم و ادب کا اثر افسانوی ادب پر خاصہ رہا۔ جس کا ذکر پچھلے صفحات میں ہو چکا ہے۔ اس طرح ڈپٹی نذیر احمد کو ایسی فضا ملی جس میں انھوں نے فرسودہ روایات سے ہٹ کر ناول لکھا۔

پہلی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد داستانوں کا رواج عام طور پر ختم ہوتا گیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انسان ہمیشہ سے تغیر پسند رہا ہے۔ اس نے برابر اپنے نفسِ طبع کے لئے نئے نئے سامانِ بہم پہنچائے یہی انسان صدیوں سے مروج داستانوں اور قصوں سے اُوب سا گیا تھا۔ وہ ان قصوں اور داستانوں میں خود اپنی روزمرہ کی جیتی جاگتی تصویر دیکھنا چاہتا تھا۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد زندگی کے ہر شعبے میں انقلاب آیا۔ جس کا اثر براہِ راست سماج و معاشرہ پر پڑا۔ ادیبوں اور شاعروں کا گروہ بھی اس انقلاب سے بچ نہ سکا ان ادیبوں نے اپنے فن کے قالب میں اس غیر منظم معاشرے کی صحیح تصویر ڈھالنے کی کوشش کی اس طرح ان حالات اور مغربی صنفِ ناول سے متاثر ہو کر اردو میں پہلی مرتبہ ناول کی داغ بیل رکھی گئی۔ انگریزی ادب میں ناول کی ابتدا سماج سے متاثر ہو کر حقیقی زندگی پیش کرنے کے سلسلے میں ہوئی۔ ٹھیک

اسی طرح اردو میں بھی ناول کی بنیاد سماج اور معاشرے سے ہوتی ہے جبکہ اردو ناول انگریزی ناولوں سے کئی سال پیچھے ہے۔ انقلاب کا اثر اس قدر ہوا کہ ہندوستان کی تمام زبان و ادب میں ایک زبردست تبدیلی رونما ہوئی۔ یوسف سرمت لکھتے ہیں۔

انگریزی ادب کے ذریعہ یورپ کی روح سے متعارف

ہونے کی وجہ سے ہندوئی نشاۃ ثانیہ ہوا جس نے تمام جدید

ہندوستانی زبانوں کے ادب کو ایک نئی شاہراہ پر ڈال دیا ہے

ہندوستان کی ساری زبانوں نے وقت کے تقاضے کو ملحوظ رکھتے ہوئے جدید طرز فکر نے تصورات اور خیالات کو جگہ دی اور اسی جہت کے پیش نظر ناول کی صنف کا وجود ہوا۔

اس بات سے قطعی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ناول اور اس کی ہمہ جہتی ہیئت انگریزی ادب سے اردو میں آئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے یہاں وہ مخصوص حالات کارفرما تھے جنہوں نے یہاں کے ادیبوں کو ناول کی ضرورت کا احساس دلایا۔ کیوں کہ کہانی بردور میں ادب کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔ ان حالات کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہمارے ادیبوں نے زندگی کی حقیقتوں اور اپنے خیالات، طرز فکر کو قصوں میں ڈھالنا شروع کیا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

ناول داستان یا افسانے کی ایک زیادہ ترقی یافتہ نوعیت

ہے اور اردو میں اس فن کو مستقل حیثیت میں انگریزوں کا قابل

قدر حصہ رہا۔ یہ مقصد نہیں کہ انگریزی سے پہلے وہ قوم جس کی

زبان اردو تھی۔ داستانوں سے واقف نہ تھی یا کہانیاں سننے

میں دلچسپی ہی نہ لیتی تھی۔ پرانی زبانوں میں داستانوں کی کمی نہ تھی۔ لے

ناول سماج و معاشرے میں پرورش پاتا ہے۔ اردو میں اس صنف کی ابتدا یہاں کے سماجی محرکات کی نشاندہی کرتا ہے۔ یورپ میں بھی ناول کا آغاز معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے اور زندگی کو ایک نئے زاویے سے دیکھے جانے کے سبب عمل میں آیا۔ رالف فاکس ناول کی ابتدا کے بارے میں لکھتا ہے۔

”ناول فطرت سے بحث کرتا ہے یہ فرد کی سوسائٹی اور فطر کے خلاف جدوجہد کا رزمہ ہے اور یہ اس سوسائٹی میں ترقی کر سکتا ہے۔ جبکہ انسان اور سوسائٹی کے درمیان توازن ختم ہو گیا ہو۔ جبکہ انسان خود آدمیوں اور فطرت کے ساتھ برسرِ پیکار ہو۔ ایسی سوسائٹی سرمایہ دارانہ سوسائٹی ہو سکتی ہے۔“ لے

ناول کے نقادوں نے جو تعریف متعین کی ہیں، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کا براہِ راست تعلق سماج اور معاشرے سے ہے۔ سماج کے مسائل اور زندگی کی حقیقی و عملی عکاسی ناول کے ذریعہ کی جاسکتی ہے۔

اس کے برعکس قدیم قصوں اور داستانوں میں جن واقعات و حالات کی ترجمانی ہوتی تھی، اس سے ہماری روزمرہ کی زندگی سے تعلق برائے نام تھا۔ داستان نگار ایسے کردار کی تخلیق کرتا ہے۔ جو بغیر سرسبز یا دوسرے لفظوں میں غیر انسانی ہوتے تھے۔ قصوں اور داستانوں میں حقیقت نگاری و واقعہ نگاری بالکل مفقود تھی۔

یہ حالات و محرکات تھے جن کے سبب اردو ناول کا رواج نذیر احمد کے

لے اردو ناول کی سیرت و تاریخ، ڈاکٹر احسن فاروقی، مد

لے The Development of English Novel: Ralph Fox - P 61

ہاتھوں ہوا۔ اب تک ڈپٹی نذیر احمد کی مشہور تصنیف "مرآة العروس" (۱۸۹۶ء) کو ہی اردو کا پہلا ناول تسلیم کیا جاتا رہا۔ لیکن ۱۹۶۵ء میں پروفیسر محمود الہی نے تحقیق کے بحر قلزم میں غواہی کر کے انکشاف کیا کہ مولوی کریم الدین کی تصنیف "خط تقدیر" ۱۹۶۲ء اردو کا پہلا ناول ہے جو مرآة العروس سے سات سال قبل شائع ہو چکا تھا۔ موصوف خط تقدیر کے مقدمے میں اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"انہوں نے ذکریم الدین احمد، نہ صرف یہ کہ اردو میں پہلی بار ناول لکھا بلکہ اسے سماج کے مختلف طبقوں کا نمائندہ بنانے کی کوشش کی ہے۔۔۔"

پروفیسر محمود الہی صاحب کی تحقیق کو ناول کا نقاد تسلیم نہیں کرتا۔ بلکہ اسے تمثیلی داستان کی صف میں رکھتا ہے۔ سلیم اختر لکھتے ہیں۔

"..... لیکن جہاں تک اس کے قصے کے تار پود کا تعلق ہے تو اس کی تکنیک ناول کی نہیں بلکہ تمثیلی داستان کی ہے۔۔۔"

البتہ "خط تقدیر" کی اہمیت اور فوقیت اس میں ضرور ہے کہ اس نے اردو ناول نگاری کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔ کریم الدین نے خط تقدیر کی صورت میں ناول نگاری کا اولین نقش جو اُٹھا رہا تھا۔ اسے پوری طرح روشن کرنے کا سہرا ڈپٹی نذیر احمد کے سر ہے۔ بلاشبہ ڈپٹی نذیر احمد اردو کے پہلے باقاعدہ ناول نگار ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں۔

"بہت سے نقاد نذیر احمد کو ناول نگار نہیں مانتے لیکن یہ محض اصطلاح کا چکر ہے۔ میں ان کی سماجی بصیرت اور تاریخی شعور کو

بد نظر رکھ کر انھیں اردو کا پہلا اور بہت اہم ناول نگار تسلیم کرتا ہوں۔ پلے

گزشتہ صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ سر سید احمد خاں نے اپنی ملی تحریک کے ذریعہ مصلحین قوم کو بیدار کر دیا تھا۔ اور تعلیم یافتہ حضرات دو گروہ میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ سر سید کے مقلدین میں تھا تو دوسرا مخالفین میں۔ نذیر احمد کا شمار دوسرے گروپ سے تھا۔ جہاں تک انکی علمی صلاحیت کا سوال ہے وہ جید عالم تھے۔ ان کے اندر بھی ملی اصلاح کا جذبہ پیش از پیش تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ انھوں نے سر سید کی تحریک کو ملی مفاد کے برعکس سمجھا اور اس نظریاتی فرق نے انھیں مخالف گروپ کا سرکردہ رکن بنا دیا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ سر سید کی ملی اصلاح و سلامتی تحریک سے ڈپٹی نذیر احمد خود کو نہیں بچا سکے اور انھوں نے اپنے نظر سے قوم و ملت کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ بس فرق اتنا ہے کہ انھوں نے قصہ گوئی کو آلہ کار بنایا۔ ان کے تمام ناول سماج اور معاشرے کے کسی نہ کسی گوشے کی اصلاح کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئے جس میں اس دور کی سیاسی، سماجی مسائل اور ان کا ذاتی نظریہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں دہلی کی تہذیب و معاشرت گلی کوچہ بازار دفتر اور روزمرہ کی زندگی کا عکس نمایاں ہے۔

ناول کے نقاد ان پر متعدد قسم کے جرم عائد کرتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے صرف مذہبی فرائض اخلاق اور پند و موعظت پر سارا زور قلم صرف کر دیا۔ اور یہی ان کے اہم موضوعات ہیں۔ جس کے سبب انھیں "ملائے مسجدی" اور "کٹر ملا" جیسے الفاظ سے نوازا بھی گیا۔ اور یہ کہ ان کے یہاں زندگی کی ساری رنگارنگی "قال اللہ وقال الرسول اللہ"

آوازوں میں مسخ ہو جاتی ہے۔ علی عباس حسینی، "مرآة العروس" پر اپنی رائے پیش کرتے ہیں

"..... مثلاً اولاد سے محبت، بھائی سے محبت، باپ سے محبت مگر اس کے ساتھ ان کی شرع طبعیت رنگین محبت ہی سے نہیں بلکہ زن و شو کی محبت کے نام سے بھی لجاتی ہے۔" اے

حسینی صاحب نذیر احمد کے جنسی جذبے سے متعلق ایک جگہ لکھتے ہیں کہ۔
"یا تو مولانا (جنسیات) ان کا ذکر معیوب سمجھتے ہیں یا انھیں اس دنیا سے

کلینتہ ناداقیت ہے۔" ۲

اگر ایامی بسکا عیسق مطالعہ کیا جائے تو فاضل نقاد کے خیالات کی رد خود بخود ہو جاتی ہے۔
نذیر احمد کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے سحر و طلسم، بھوت پریت، جن پر ہی، لوح طلسم کا وجود قصوں سے خارج کیا۔ اور اپنے ناولوں کی بنیاد روزمرہ کی زندگی کے حالات، واقعات اور ان کے مطالبات پر رکھی۔ کیونکہ انکی تصنیفات کا عین مقصد انسانی زندگی کو بہتر بنانا تھا۔ "اسی وجہ سے انھوں نے سب سے پہلے نئے حالات کو سمجھ کر اس کے مطابق عمل کرنے کا جذبہ پیدا کرنے کی کوششیں کی۔" ۳

نذیر احمد نے اپنے عہد کے مسلم سوسائٹی کا عینی مشاہدہ کر کے اپنے ارد گرد کی زندگی سے مواد اخذ کیا۔ اور انھیں ایک خاص نظر سے اور مقصد کے تحت بڑی تراش تراش کے بعد ناول کے اسلوب میں پیش کیا۔ انھوں نے اپنے ناولوں کے ذریعہ قوم

۱۔ اردو ناول کی تاریخ و تنقید علی عباس حسینی ص ۱۸۴

۲۔ " " " " " " ص ۱۸۵

۳۔ ادب اور ادیب ڈاکٹر اعجاز حسین ص

معاشرتی اصلاح، نئی نسل کی تعلیم و تربیت اور تعلیم نسواں پر خصوصیت سے زور دیا ہے کیوں اعلیٰ سوسائٹی کی ذمہ داری خصوصاً طبقہ نسواں پر ہی عائد ہوتی ہے جس کا اظہار انھوں نے *مرآة العروس* کے دیباچہ میں کیا ہے۔

مرآة العروس "نذیر احمد کا ہی نہیں بلکہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس کے ذریعہ انھوں نے انیسویں صدی کے اواخر کے متوسط مسلم معاشرے کی عکاسی بڑے فن کارانہ پیرائے میں کی ہے اور مسلم لڑکیوں کی تعلیم و تربیت اور امور خانہ داری کو موضوع بنایا ہے یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے یہ ناول اپنی لڑکیوں کے لئے لکھا مگر ذاتی مطالبہ کے برعکس ان کا مقصد قوم کی اصلاح اور انکی ضرورت کو پورا کرنا تھا۔ *مرآة العروس* کے توسط سے اس عہد کی مسلم لڑکیوں کو سبق دیا گیا ہے کہ وہ اپنی تعلیم، سلیقہ مندی اور امور خانہ داری کو کس طرح اپنائیں۔ قصہ دو لڑکیوں کا ہے بڑی لڑکی اکبری جو بدی کا پیکر ہے چھوٹی لڑکی اصغری نیکی کا مجسمہ اس طرح وہ کردار کو اسم بامسمیٰ بنا دیتے ہیں جو *ٹائپ* بن کر رہ جاتے ہیں۔ یہی اس ناول کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

'بنات النعش' (۱۸۷۲) اس موضوع کا دوسرا ناول ہے۔ ایک حد تک

اسے *مرآة العروس* کا دوسرا حصہ سمجھا جاسکتا ہے۔ اس پر بھی مصنف کا اصلاحی سماجی شعور غالب ہے۔ عورتوں میں دست کاری اور عملی جذبہ پیدا کرنے کی نصیحت کے ساتھ ہی ساتھ علم کی افادیت لڑکیوں کی معلومات عامہ اور امور خانہ داری پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس

کا پلاٹ *Thomas Day* کا تھا *مس ڈے کی کہانی The History of Sonford* پر مبنی ہے۔

دو لڑکیوں کا نصب العین تعلیم نسواں ہے۔ اسے

"توبہ النعوج" (۱۸۷۷) جو نذیر احمد کی تیسری تخلیق ہے بہترین ناول قرار دیا

اصلاحی جذبہ کا عنصر تو ان کے تمام ناولوں میں ملتا ہے۔ مگر توبۃ النصوح کے ذریعہ انھوں نے زندگی میں پیش آنے والے تمام مسائل کو اجاگر کیا ہے۔ اولاد کی اخلاقی تربیت اور ان میں مذہبی جذبہ کی تخلیق پیدا کرنا ہی اس ناول کی مقبولیت کا اصل راز ہے۔

ظاہر دار بیگ خوجی کی طرح ہمیشہ زندہ رہنے والا کردار ہے۔ یہ ناول انگریزی کے فنیلی انسٹرکٹر سے کافی مشابہ ہے۔ کھلے لکھتے ہیں۔

”توبۃ النصوح ڈینل ڈیفنوں کے ناول “Family Instructor“

سے متاثر ہے۔ دراصل دونوں بچوں کی تعلیم پر اپنے اپنے ناول کے Thesis ہیں۔

”فسانہ مبتلا“ (۱۸۸۵ء) کا موضوع بھی تقریباً وہی معاشرتی اور اصلاحی

انداز لئے ہوئے ہے۔ دہلی کے متوسط درجے کے گھریلو زندگی کو بڑے موثر اور دلنشیں

انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ”مبتلا“ کا کردار پیش کر کے انھوں نے اس بات کی تلقین

کی ہے کہ لڑکیوں کی تعلیم و تربیت زندگی کا ایک اہم ترین مقصد ہے۔ خاص طور پر وہ

ماں کی آغوش کو بچوں کا پہلا اسکول بتاتے ہیں۔ صحیح معنوں میں ہی وہ اس وقت کے

تعلیمی نظام اور تعلیمی اداروں پر بھرپور طنز کرتے ہیں۔

”ابن الوقت“ (۱۸۸۸ء) نذیر احمد کا ایک اہم اور بامقصد ناول ہے۔ اس

کے ذریعہ انھوں نے ہندوستان کے سیاسی اور محاشی حالات اور مسائل اور رجحانات

کی سچی ترجمانی کی ہے۔ ”ابن الوقت“ اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ نذیر احمد نے یہ ثابت

کرنے کی پوری کوشش کی ہے کہ مغربی تہذیب و معاشرت قبول کرنے کا نتیجہ کتنا مہلک

ہوتا ہے۔ اور یہ درس دینے کی کوشش کی ہے کہ ہمیں مغربی تہذیب سے مرعوب نہیں

ہونا چاہئے۔ بلکہ اپنی تہذیب کو عزیز رکھنا چاہئے۔

ان ناولوں کے علاوہ انھوں نے رویائے صادقہ (۱۸۹۳) اور یامی لکھا۔
 ادل الذکر خالص مذہبی جذبے کی نشاندہی کرتا ہے۔ جہاں انھوں نے مذہب اسلام کو
 فکر و فلسفہ کی رو سے جانچا۔ مگر الذکر ان کا پہلا ناولٹ ہے جس سے متعلق آئندہ باب میں
 روشنی ڈالی جائے گی۔

ڈپٹی نذیر احمد کی مذہبی و اصلاحی فضا سے نکلنے کے بعد ہم پنڈت رتن ناتھ سرشار
 کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ جہاں ہمیں دنیا کی تمام آسائشیں میسر ہیں۔ غور کرنے پر
 اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد اور سرشار کی تہذیبی و تمدنی اقدار میں
 نمایاں فرق ملتا ہے۔ پہلی جنگ آزادی کے بعد ہونے والی تحریکوں کے سبب آئیو الے
 شعور کو بیدار کرنا اور مسلم معاشرے میں کچھ تبدیلی کے آثار پیدا کرنے کے خواہشمند ہیں۔
 جبکہ سرشار کے یہاں پہلی جنگ آزادی کے بعد کا لکھنؤ دوسری شکل میں نمایاں ہے اس
 جنگ (۱۸۵۷ء) نے یوں تو لکھنؤ کو قدرے متاثر کیا۔ لیکن ان کے اندر وہ تاب نہ بھتی کہ
 حالات کا مقابلہ کرتے بلکہ بھی کچی رقم سے عیش و عشرت کی محفلوں میں شامل ہو کر اپنے
 ذہن کو ان حالات سے بالکل علیحدہ رکھنا چاہتے تھے۔ سرشار اودھ کی نام نہاد اشراف
 تہذیب کو عزیز رکھتے ہیں۔

انھوں نے فضاء آزاد لکھ کر ناول کی تاریخ میں کچھ نئی چیزیں دیں۔ فضاء
 آزاد اودھ اخبار میں بالاقساط (دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء) شائع ہوا اور پہلی
 دفعہ ۱۸۷۸ء میں کتابی شکل میں منظر عام پر آیا۔ ناول پر Cervantes کے ناول
 Don Quixote کا اثر غالب ہے۔ دونوں میں کافی مشابہت ہے۔ کردار اور پلاٹ
 ایک جیسے ہیں۔ دونوں تفریحی خیال سے طنز و مزاح کے پیرائے میں لکھے گئے۔

پلاٹ بکھرا ہوا اور غیر منظم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام نقاد فضاء آزاد میں
 پلاٹ کی بے ربطی اور کسی بنیادی مسئلے کو موضوع نہ بنانے پر نکتہ چیں ہیں۔ پلاٹ میں

رابطہ تسلسل اور ایک مضمون کا چاؤ نہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے قصداً کوئی ناول نہیں لکھا۔ بلکہ اودھ اخبار کے مزاحیہ کالم کو بڑی لا پرواہی کے ساتھ قارئین کے اصرار پر لکھتے رہے۔ سرشار خود اپنی اس تخلیق کو ناول قرار نہیں دیتے۔ البتہ فسانہ آزاد کی چوتھی جلد کے دیباچہ میں لفظ 'ناول' استعمال کرنے کے ساتھ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فسانہ آزاد انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے۔

وہ اپنے عہد کے زوال پذیر لکھنوی تہذیب کے خدو خال کو بڑی مہارت سے اُبھارنے میں کامیاب ہیں۔ فسانہ آزاد لکھنوی معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر ہے اور شاید ہی کوئی پہلو بچا ہو جس میں اسکی جھلک نہ ہو۔ کے کے کھلر لکھتے ہیں۔

”ایک ایسی البم پیش کی ہے۔ جہاں بیگمات اور بھٹیاریں شانہ بشانہ جہاں رانیاں اور رنڈیاں ایک ہی گھاٹ پر پانی پیتی ہیں۔ جہاں جوتشی اور نجومی مارے مارے پھرتے ہیں۔ جہاں ٹھیلے اور تانگے میں بیٹھے ہوئے مسافر ایک دوسرے سے باتیں کرتے جاتے ہیں۔ سراؤں، بازاروں اور ذیل گھروں کا بھی نقشہ خوب کھینچا ہے۔ ان کے یہاں کردار نگاری میں انسانی سیرت کا ارتقا، مفقود ہے۔“ البتہ

”آزاد اور فوجی“ کے علاوہ سارے کردار خاکے کے زمرے میں آتے ہیں۔ چونکہ آزاد اور فوجی مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لئے ان میں تفصیلات تو ملتی ہے۔ مگر فنی طور پر ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ ”آزاد“ کا کردار ایک ترقی پسند انسان کے شعور کے روپ میں اجاگر ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک فوجی کے کردار کا سوال ہے اس حقیقت سے قطعی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ سرشار نے اپنی ساری قوت صرف کر کے اس کے کردار کو لازوال بنا دیا۔ فوجی کے اندر مزاح و ظرافت کی چاشنی اس طرح

رچی ہوئی ہے کہ اس کے حرکات و سکنات، بات چیت، سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ ہمیں بغیر ہنسائے نہیں رہتا۔ وہ خود قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ فوجی کے وضع قطع کا نقشہ سرشار کی زبانی سنئے۔

”اتنے میں میاں آزاد کیا دیکھتے ہیں کہ ایک مجسم قامت، پست قامت کوتاہ گردن، تنگ پیشانی، شرارت و خباثت کی نشانی کھڑا دور ہی سے جھولوں پر نگاہ ڈال رہا ہے“ لے

فوجی کی شیجی اور ”لاویری کرولی“ پر جہاں ہم غفلت ہوتے ہیں۔ وہیں سرشار نے فوجی کے ذریعہ اس زمانے کے انحطاط پذیر لکھنؤ کے مضحکہ خیز پہلوؤں اور ان کی فطری کمزوریوں کو نمایاں کیا ہے فوجی کا کردار اس معاشرے پر بھرپور نشتر ہے۔ فوجی ایک پورے طبقے اور قوم کی ذہنیت کا نمائندہ کر دار ہے۔“ لے

”فسانہ آزاد میں زبان و اسلوب اپنی انفرادیت کے لحاظ سے نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ہر طبقہ کی زبان کو اسی انداز اور لہجہ میں پیش کرتے ہیں۔ بلاشبہ ان کی کامیابی کا راز یہی ہے۔

سرشار کے دوسرے ناولوں ”جام سرشار“ ”میر کبسا“ کا سنی نے ناول کے ارتقا میں نئی راہیں کھولی ہیں۔ ”جام سرشار“ (۱۸۸۷ء) ہی ایک ایسی تخلیق ہے جسے تکنیک کے اعتبار سے ناول کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو سرشار کے اعلانیہ کے مطابق اس کا موضوع ”مذمت شراب“ ہے لیکن مطالعہ کرنے پر شراب نوشی کا ذکر ضمنی طور پر ملتا ہے دراصل یہ ناول لکھنؤ کے زوال آمدہ معاشرے کی ہو بہو تصویر ہے۔ جہاں فاحشہ عورتیں شریف نواب زادوں کے قریب پہنچ کر ان کی تباہی کا

رہن نامہ سرشار

لے۔ فسانہ آزاد

میں اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ڈاکٹر احسن فاروقی ص ۹۴

سبب بنتی ہیں۔ "سیر کہسار" (۱۸۹۰ء) فسانہ آزاد کا ایک پارٹ کہا جاسکتا ہے جس کا موضوع وہی آمدہ بہ زوال لکھنؤ ہے۔ وہاں کی سماجی و معاشرتی زندگی کی پوری عکاسی کی گئی ہے۔ نواب صاحب کا کردار اپنے عہد کے امیروں کی نمائندگی کرتا ہے اور دوسرا کردار خوبی کی مانند منشی بہراج بلی کا ہے۔ "کامنی" (۱۸۹۴ء) میں سرشار اپنے موضوع سے ہٹ کر پہلی دفعہ ایک ہندو راجپوت گھرانے کو ناول کا موضوع بنایا جو اس معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج کے خلاف بغاوت ہے۔ "کامنی" اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو اپنی پتی ورتا اور وفا شعاری میں اپنی مثال آپ ہے۔ ہندو معاشرے پر بھی مسلم معاشرے کا تہذیب و تمدن غالب ہے۔ یہی اس ناول کی فنی کمزوری کہی جاسکتی ہے۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ ہندو تہذیب میں اس طرح گھل مل گئی تھی کہ اس عہد میں علمدگی کا تصور ناممکن تھا۔

اردو ناول نگاری کے تشکیلی دور میں عبدالحلیم شرر کی خدمات بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیوں کہ شرر نے ہی سب سے پہلے "ناول" کا لفظ اردو میں داخل کیا اور انگریزی ناولوں کی طرح اس کے فن اور ہیئت پر زور دیا۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ نہ ناول کے صحیح فن و تکنیک کو واضح کر سکے اور نہ ہی ان کے ناول تاریخی ناول کے لوازمات پورا کرتے ہیں۔ مگر ان کی اہمیت اور افادیت کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

دراصل ناول لکھنے کا رجحان انہیں اس وقت پیدا ہوا جب وہ یورپی ملکوں کی سیاحت پر گئے تھے۔ وہاں انہوں نے حالات زندگی اور معاشرے کا عمیق مطالعہ کیا۔ اس سے قبل بھی وہ کئی انگریزی ناولوں کا ترجمہ اردو میں کر چکے تھے۔ دوران سیاحت انہیں سروالٹر اسکاٹ کے انگریزی ناول (TELISMAN) ٹیلسمان پڑھنے کا موقع ملا۔ جس میں اسکاٹ نے اسلام کی طرف سے لوگوں کے

خیالات خراب کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہیں ان کا مذہبی جذبہ بیدار ہوتا ہے جس کے جواب میں ناولوں کی ڈھیر لگا دیا۔ جو اسلامی تاریخ کو زندہ و تابندہ رکھنے اور عیسائیت کے خلاف ایک زبردست تبلیغ و تحریک تھی۔ ”چنانچہ یہی مذہبی جذبہ ان کے ناول نگار ہونے کا محرک ہوا۔“

شرر کا پہلا ناول ”ملک العزیز ورجینا“ جو بالاقساط ”دلگداز“ میں شائع ہونے کے بعد ۱۸۸۷ء میں کتابی صورت میں چھپا، ناول کے اختتام پر وہ رستم طراز ہیں۔

”غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد درجہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بچے ہوئے جوش اور پرمردہ حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں۔“

سطور بالا سے ان کا نظریہ بخوبی نمایاں ہو جاتا ہے۔ شرر بھی ڈپٹی نذیر احمد جیسا اصلاحی فکر و نظر رکھتے تھے۔ بس فرق اتنا ہے کہ نذیر احمد اپنے زمانے کی معاشرتی زندگی مسلم طبقے کے اخلاقی، معاشی، اقتصادی و تعلیمی زندگی کو معیاری بنانے کے لئے اصلاحی قدم اٹھاتے ہیں۔ تاکہ وہ شعوری طور پر بیدار ہو سکیں۔ جبکہ شرر نے مسلمانوں کو اپنے ماضی کی تاریخ اور کارگزاریوں کی اہمیت اور عظمت کو پیش کر کے ان کے اندر ایک نیا جذبہ نیا جوش و دلولہ پیدا کر نیکی سعی مشکور میں پیچھے نہیں رہے۔ ان کو اپنے اس مقصد میں کسی حد تک کامیابی بھی حاصل ہوئی۔

”ملک العزیز ورجینا“ تاریخی ناول کے لوازمات پورا نہیں کرتا۔ اسکاٹ اپنے تاریخی ناولوں میں ۱۸ ویں صدی کے اسکاٹ لینڈ کی جتنی جاگتی تصویر پیش کرتا

ہے۔ جبکہ شرر اپنے ناولوں میں بلا مبالغہ ہزاروں سال پیچھے ہیں۔ شرر کے کردار نہ تاریخی واقعات پر مبنی ہیں۔ اور نہ ہی ان کا گہرا تاریخی مطالعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے جو کردار گیارہویں صدی کے ماحول کے ہیں ان کی زبان انیسویں صدی کی شگفتہ اردو ہے۔ وہ کردار جو عرب اور ایرانی ہیں ان پر ہندوستانی اور خصوصاً اودھ کی گہری چھاپ ہے۔ ان کے تمام ہیرو جری بہادر و ساری دنیا کو فتح کرنے والا جذبہ رکھتے ہیں، اور گونا گوں خوبیوں کے مالک ہیں۔ ہیروئینیں حسن کا پیکر ہیں جو دہلی اور لکھنؤ کی امیرزادیاں معلوم پڑتی ہیں۔ ان کے سارے ناولوں پر مذہبی جذبہ اور تعصب اس قدر غالب ہے کہ عیسائیوں کی جس طرح مذمت کر سکتے تھے کر دکھایا۔ غرض کہ ان کے تمام ناول حقیقت سے دور غیر فطری اور ایک مذہبی جوش و جذبے کے سوا اور کچھ نہیں۔ البتہ کسی نہ کسی دلچسپی کا سامان ضرور مہیا کرتے ہیں ملک العزیز ورجینا (۱۸۸۸) اور شوقین ملکہ (۱۸۸۸) میں شرر نے صلیبی جنگوں کی معرکہ آرائی کی تصویر کھینچی ہے۔ حسن البغلیا (۱۸۸۹) روس و کرکش جنگ کا بیان ہے جہاں ترکوں کی فتح و کامرانی کے حالات کو قلمبند کیا ہے۔ اور شیعہ سنی تعلقات کو سازگار اور متحد بنانے کی کوشش کی ہے۔ منصور موہنا (۱۸۹۰) سندھ کے انصاری خاندان کے حالات و واقعات نیز محمود غزنوی کے بارے میں ان کی یہ کوشش کہ وہ ستراق نہیں تھا۔ بلکہ اپنے وقت کا ایک عظیم مجاہد تھا۔ "فردوس بریں" (۱۸۹۹) شرر کے تمام ناولوں سے بہتر ہے۔ اس میں انھوں نے فرقہ باطنیہ کی مذہبی جنگ ناموزوں تبلیغی سازش اور اس سے پیدا ہونے والی تباہی و بربادی کی سیر کراتے ہیں۔ پلاٹ منظم و مربوط ہے۔ کردار نگاری میں خاصے پختہ کار ہیں۔

اس کے علاوہ فلور (۱۸۹۹)، ایام عرب (۱۸۹۹)، فلپانا (۱۹۱۰)، بڑاں بغداد (۱۹۱۲)، اور بابک خرمی (۱۹۱۴)، وغیرہ بھی ان کے نقطہ نظر کے عکاس

ہیں۔ ان کے تمام ناول ایک ہی سانچے میں ڈھلے معلوم پڑتے ہیں۔ تاریخی ناولوں کے علاوہ انھوں نے کچھ معاشرتی ناول بھی لکھے۔

جہاں ان کے ناولوں میں کمزوریاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ وہیں ان کی کچھ خوبیاں بھی ہیں۔ جو ناقابل فراموش ہیں۔ اول تو انھوں نے اردو میں ناول لفظ مروج کیا۔ دوسرے ناول کے فارم اور اصول کو انھوں نے سب سے پہلے برتا۔ کیوں کہ ہمارے یہاں شر سے قبل ناول کا کوئی تصور ہی نہیں تھا۔ اس رعایت سے اگر ہم انھیں اردو ناول کا موجب کہیں تو غلط نہ ہوگا۔

نذیر احمد، سرشار اور شرر کے بعد منشی سجاد حسین، سجاد حسین انجم محمد علی طیب اور قاری سرفراز حسین عزمی وغیرہ نے اس صنف کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا۔ یہ دوسری بات ہے کہ فن و تکنیک کے لحاظ سے ان ناولوں کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں ہو سکی۔

اب تک اردو ناولوں کا مقصد اصلاحی و تاریخی تھا۔ مرزا ہادی رسوا جو پرانی روش سے الگ اپنی ایک نئی راہ بناتے ہیں۔ وہ اپنے ناولوں کا تانا بانا پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) اور اس کے بعد کے انحطاط پذیر معاشرے کے افراد سے بنتے ہیں جس میں ان کے عہد کا لکھنوی معاشرہ صاف دکھائی دیتا ہے اس میں نئی نسل اور نئے شعور کے افراد بھی ملتے ہیں۔ طوائف بھی دکھائی دیتی ہیں۔ اور اودھ کی بیگم ان کے کردار عصری زندگی کے قریب اور جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ جو اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سے بھرپور ہیں۔ جو ان کے عہد کے معاشرے میں گہرے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہی رسوا کی اعلیٰ تہذیبی صلاحیتوں کی غماز ہے۔ طوائفوں کے کردار ایک الگ نظریے سے پیش کرتے ہیں۔ انھیں بھی سماج میں وہی مقام و مرتبہ دلانے کی کوشش کی ہے جو بدستی کہے کہ کوٹھے تک پہنچ جاتی ہیں۔ ان طوائفوں کے ذہنی و قلبی

احساسات اور خواہشات کو نفسیاتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔

اپنے پیش رو ناول نگاروں کے یہاں رسوا کو جو کیاں نظر آئیں، انہیں دو کرنے کی کوششیں کی۔ اس طرح ایک واضح ناول کا تصور پیش کیا۔ وہ فن کو جدید قالب میں ڈھالنے کے موجد ہیں۔ رسوا کے ناول زندگی اور اپنے معاشرے کے آئینہ دار ہیں۔ وہ معاشرتی، سماجی اور اخلاقی مسائل کو پہلی دفعہ ناول کے ذریعہ حل کرتے ہیں۔ رسوا ہی وہ پہلے ناول نگار جنہوں نے اردو ناول کے فن اور تکنیک کا خیال رکھا اور نئے رجحانات کا اسے حامل بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ناولوں کی نشو و نما میں رسوا کا ایک اہم مقام ہے۔

ان کے ناولوں کا موضوع ان کے عہد کا لکھنوی معاشرہ ہے۔ انہوں نے اپنے زمانے کی سوسائٹی کو جس طریقے سے پیش کیا ہے۔ ان کی اعلیٰ صلاحیت اور سماجی بصیرت کا بین ثبوت ہے۔ ایک طرف وہ زوال آمدہ معاشرے کی عکاسی کرتے ہیں تو ساتھ ہی ساتھ سائنس و تکنالوجی کی تعلیم و تربیت اور صفت و حرفت کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ رسوا اپنے اصلاحی نقطہ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے سماج و معاشرے کی ہر ہوتھو تصویر کشی اپنے ناولوں میں کرتے ہیں۔ تاکہ ایک واضح اور بہترین معاشرہ وجود میں آسکے۔ حقیقت پسندی کو وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

رسوا نے کل پانچ ناولیں لکھیں "افشائے راز" (۱۸۹۶ء) ان کا پہلا ناول ہے جسے رسوا کی آپ بیٹی کہا جاسکتا ہے۔

"امراؤ جان ادا" (۱۸۹۹ء) اپنی فنی خوبیوں اور مصنف کی صلاحیتوں کے باعث ناول کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ امراؤ جان ادا کے موضوع سے متعلق نقادوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ کبھی "ایک رنڈی کی کہانی اس کی زبانی ہے" تو کبھی "ایک رنڈی کا حال ہے جو اس رنڈی نے خود بیان کیا ہے" بتایا گیا۔ لیکن اس

کے برعکس اس کا موضوع انحطاط پذیر لکھنوی معاشرہ ہے۔ اور طوائف اسکی علامت جس کے توسط سے اس عہد اور معاشرے کا محاکمہ بڑی چابکدستی سے کیا گیا ہے۔ امیرن سے امر او جان ادا بننے کی جس کہانی کو انھوں نے پیش کیا ہے۔ دراصل لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کے اسباب و علل کو نمایاں کرتا ہے۔

لکھنؤ کے اس معاشرے میں طوائف کے چھلے (کوٹھے) کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ جہاں نوابین امراء متوسط اور نچلے طبقہ کے افراد جاتے ہیں۔ "امراؤ جان ادا" کاپلاٹ مربوط اور فنی اصول پر پورا اترتا ہے۔ تمام واقعات و کردار امر او جان کے محور پر گھومتے ہیں۔ نتیجتاً ربط و تسلسل برقرار رہتا ہے۔

"یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ کی تشکیل میں ریاضی کے توازن سے حسن پیدا کیا گیا ہے۔"۔

کردار نگاری میں رسوائے بڑے احتیاط اور ہنرمندی کا جوہر دکھایا ہے۔ کبھی کردار اپنے عہد کے جیتے جاگتے انسان ہیں جن میں زندگی کی وسعت اور ہماہمی پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہے۔ ناول کے کردار نظریہ حیات کو واضح کرتے ہیں۔ سب سے پہلے رسوائے ہی کرداروں کے نفسیاتی تاثرات کو پیش کیا۔ ان کے کردار معاشرتی زندگی کے ایک مخصوص گوشے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ ہر کردار ایک علامت بن جاتا ہے۔ مرکزی کردار جو (امراؤ جان ادا) ہے۔ جو بظاہر ایک رنڈی ہے لیکن اس کے دل کے اندر شرم و حیا میں ملبوس ایک عورت زندہ ہے۔ جو اپنے سینے میں ایک حساس دل رکھتی ہے۔ اسے اس گھناؤنے فعل سے سخت نفرت ہے۔ وہ صرف ایک مرد کی مشکوہ ہو کر زندگی گزارنا

چاہتی ہے۔ رسوا بظاہر ایک طوائف لیکن اس کے اندر کی عورت کے تاثرات پیش کر کے انسان دوستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ ڈاکٹر مبین النساء لکھتی ہیں

”انھوں نے رسوا اپنے پیش رو کے خلاف برے لوگوں میں خوبیاں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ طوائف کے کالک لگے چہرے کو صاف کر کے اچھے خط و خال فلک مہر کئے ہیں۔“

پلاٹ، کردار کی تعمیر کے علاوہ ناول کی طرز ادا نے اسے اور زیادہ عظمت بخشی ہے۔ بیانیہ پہلو کے ساتھ ہی ساتھ مکالموں اور جذبات نگاری نے اس میں جان ڈال دی ہے۔

اس ناول کے بعد رسوا نے کئی ناول لکھے مگر انھیں وہ مقام حاصل نہ ہو سکا جو امراد جان ادا جیسے شاہکار ناول کو ملا۔ رسوا کا تیسرا ناول ”ذات شریف“ ہے جس کے ذریعہ انھوں نے پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد کی بے راہ روی۔ سماجی و معاشی بحران و انتشار اور اخلاقی پستی کی عکاسی لکھنؤ کے پس منظر میں کی ہے۔ معاشرے میں بڑھ رہی تباہی و بربادی کا ذمہ دار رسوا رئیسوں اور لوہالوں کو ٹھہراتے ہیں۔ ”شریف زادہ“ (۱۹۰۰ء) میں مصنف کا اصلاحی جذبہ کار فرما ہے۔ جھوٹی نمائش اور شیخی کے نشہ کو توڑ کر عمل کی دنیا میں قدم رکھنے کی تلقین کی ہے اور عزم و استقلال سے زندگی بسر کرنے کا درس دیا ہے۔ خاص طور پر سائنس تکنالوجی، صنعت و حرفت کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے اور شوق و رغبت دلائی ہے۔ ”اختری بیگم“ کو فی نقطہ نظر سے کوئی اہمیت نہیں۔ پہلی جنگ آزادی کے بعد

کے چند متوسط طبقے اور معزز گھروں کے اندرونی کشمکش اور ابھڑوں کی مصوری کی گئی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد، سرشار، اور رسوا نے اردو ناول نگاری کے ارتقا میں جو حصہ ادا کیا، دراصل وہ اردو ناول کا ابتدائی دور ہے۔ پریم چند نے ان ناول نگاروں کی روایات کو اپنے جدید نظریے سے آگے بڑھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان گوشوں پر جہاں پیش رو ناول نگاروں کی نگاہ پہنچ نہیں پائی تھی، اس کے قریب پہنچ کر ان احساسات اور جذبات کی حقیقی عکاسی کی ہے۔ جہاں سے اردو ناول نگاری کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں پر اپنی رائے پیش کرنے سے قبل ان کے عہد کے سیاسی، سماجی معاشرتی حالات کے علاوہ ان کے تصورات حیات کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ بیسویں صدی کی شروعات سے ۱۹۳۶ء تک کے ہندوستان میں جو سیاسی اور سماجی محرکات اور تبدیلیاں پیدا ہوئیں جس کے سبب جدید اذہان و افکار قدرے بیدار ہو چکے تھے، اور جدید و قدیم قدروں میں آویزش و پیکار شروع ہو چکی تھی، ہندوستانی معاشرے میں سر اٹھانے والی قدروں کی کشمکش اور طبقاتی آویزش سارے محرکات، رجحانات اور تصورات کو اپنے دامن میں سمیٹ رہی تھی۔

پریم چند کی انفرادیت، سیاسی و سماجی نظریات کو ملحوظ رکھ کر ان کے ذہنی و فکری سفر کا استقصا کریں تو ان کے ناولوں کو ہم تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ وہ پہلے دور کے ناولوں میں ہندوستانی معاشرت بالخصوص ہندو معاشرے میں بڑھی ہوئی بے عنوانیوں اور فرسودہ رسم و رواج کو دور کرنے کے لئے اصلاحی قدم اٹھاتے ہیں۔

”اسرار معاہدہ“ (۱۹۰۳ء سے ۱۹۰۵ء) ان کا پہلا ناول ہے جو ہفت روزہ

”آواز خلق“ میں قسط وار شائع ہوا۔ اس ناول میں انھوں نے مذہب کے نام نہاد

پیشواؤں کے باطنی کرداروں کی نقاب کشائی کی ہے۔ جو ظاہری طور پر فرشتہ صفت

ہیں۔ لیکن پس پردہ سماج اور معاشرے میں اپنے کالے کرتوت اور ریکاری

سے برائیوں کو جنم دے کر شرق خالق بن جاتے ہیں۔ پریم چند نے اس ناول میں

اپنی حسّی و جذباتی قوت کو صرف کی ہے۔ مگر فنی طور پر ناکام ہیں۔ دوسرا ناول ”کشنا“

(۱۹۰۷ء) عورتوں کے ساز و سامان اور شادی کے فرسودہ رسم و رواج پر کاری ضرب

ہے۔ فنی لحاظ سے اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ”ہم خرمادہم ثواب“ (۱۹۰۶ء) کا

موضوع اسلامی ہے جس وقت فرسودہ رسم و رواج کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی

تحریک چل رہی تھی۔ یہ ناول اس تحریک کا بھرپور ترجمان ہے امرت رائے اس کا

ہیرو ہے۔ جو تحریک کا زبردست نمائندہ ہے۔ فرسودہ رسم و رواج کی مخالفت اور بیوہ

کی دوسری شادی کے مسئلہ کو پیش کیا گیا۔ اسے بھی اعلیٰ ناولوں میں جگہ نہیں ملتی۔

”جلوہ ایثار“ (۱۹۱۲ء) میں پریم چند متوسط طبقے کی عکاسی کرتے ہیں۔

جس میں دیہی زندگی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ برجن ناول کی ہیروئن ہے۔ اپنے خاوند

کملہاچرن کو دیہی زندگی کے بارے میں تفصیل سے لکھتی ہیں جس میں مکمل دیہات

اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پریم چند کا یہ نظریہ بعد میں قومی بیداری

اور جدوجہد آزادی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ جس پر دیہاتی فضا چھانی ہوئی ہے۔

ناول نگار نے سوامی دیویکانند کی شخصیت کو ناول کے ہیرو پر تاب چند کے روپ

میں پیش کر نیکی اچھی کوشش کی ہے۔

”جلوہ ایثار“ کو جہاں کچھ ناقدین نے سوانحی ناول کا درجہ دیا ہے۔ وہیں

یوسف سرست لکھتے ہیں ”پریم چند نے بالاجی یا پرتاب چند کو بالکل سوامی دیویکانند

جیسا نہ بنا کر اس کو سوانح ہونے سے بچا لیا ہے۔“ لے

پلاٹ مربوط اور گتھا ہوا ہے۔ کرداز نگاری میں بھی حد تک پورے اترتے ہیں۔ پریم چند کی یہ کامیاب سچی ہے۔ ”بیوہ“ (۱۹۳۲) پریم چند کا بہترین ناول ہے جس کا موضوع مسئلہ بیوہ ہے۔ آئندہ باب میں اس کا تفصیلی جائزہ لیا جائے گا۔ ”بازار حسن“ (۱۹۲۱-۲۲) جس کا موضوع سماج و معاشرے میں پھیلی برائیاں بالخصوص ہندو عورتوں کی سماجی پستی ہے۔ جس کے تحت وہ طوائف بنتی ہے۔ لیکن وہ اپنا جسم فروش کرنا نہیں چاہتی بالآخر وہ بھگتی کا راستہ پکڑ لیتی ہے۔ ہندوستانی عورتوں کی دل سوز اور دردناک تصویر سامنے ابھرتی ہے۔ مرکزی کردار سمن کا ہے جس کے ذہنی کشمکش کے ذریعہ مسائل سامنے آتے ہیں۔ اور پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے اس ناول میں پریم چند کی فنی صلاحیت میں قدے اضافہ ہوتا نظر آتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں کا دوسرا دور تب شروع ہوتا ہے جب وہ اپنے عہد شباب کے جذباتی رنگ سے الگ ہو کر زندگی کی پیچیدگی اور حقائق پر نظر ڈالتے ہیں۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے بعد ہندوستان کی سیاسی تحریک نے جب زور پکڑنا شروع کیا۔ اور ہندوستانیوں بالخصوص کسان اور مزدوروں کے اندر شعور بیدار ہو رہا تھا۔ اس کی عکاسی اس دور کے ناولوں میں جگہ جگہ ملتی ہے۔ اس طرح وہ ہمارے سامنے ایک حقیقت پسند فنکار کی حیثیت سے آتے ہیں۔

”گوشہ عافیت“ (۱۹۲۸) پر تنقیدی نگاہ ڈالنے پر پتہ چلتا ہے کہ یہ ناول اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی تبدیلیوں کا عکس ہے۔ انھوں نے شب سے پہلے ہندوستان کے ایک بڑے طبقے کے محنت کش دیہی کسان اور مزدوروں کے

احساسات، مسائل اور ان کی جدوجہد کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر اندر ناتھ مان کا خیال صادق آتا ہے کہ یہ ہندوستانی ادب کا پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی اور اس کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔ اے پریم چند نے ہندوستان کے محنت کش طبقے کی زندگی اور ان کے مسائل کو پیش کر کے ان کو جائز مقام دلانے کی کوشش کی ہے۔ کسانوں میں زمینداری استحصال کے خلاف بغاوت کا جذبہ کارفرما ہے۔ اس ناول میں انھوں نے ہر طبقہ کے افراد کو پیش کیا ہے۔ اور ان کی ذہنی جذباتی و معاشرتی زندگی، رسم و روایت اور اسکی تہ میں انسانی ہمہ دی بھائی چارگی، حقیقت اور آئیڈیل کو آرٹسٹک ڈھنگ سے نمایاں کیا ہے۔ بالخصوص انھوں نے بڑے سلیقے سے سرمایہ دار اور محنت کش طبقہ کے افراد کی زندگی کے سبھی گوشوں پر روشنی ڈالی ہے۔ بلاشبہ موضوع فن و تکنیک کے لحاظ سے یہ پریم چند کے ناولوں میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔

”نرملہ“ (۱۹۲۹ء) میں پھر وہ ایک بار سماجی مسئلہ کو لاتے ہیں۔ چونکہ اس میں گوشہ عافیت جیسی سیاسی و معاشی حالات کا ذکر نہیں، اسی بنا پر ڈاکٹر قمر رئیس اے فکری طور پر ہلکا پھلکا ناول مانتے ہیں۔ نرملہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جس کی شادی زیادہ جہیز نہ ہونے کے باعث ادھیڑ عمر کے ایک شخص سے ہو جاتی ہے اس بیسٹک گناہ کو گھنونا اور تنفر انگ بنانا اس ناول کی تھم کا اصل مقصد ہے۔ پندرہ سالہ کسن نرملہ کا بیاہ چالیس سالہ مرد کے ساتھ کر دینا بھالت کا سبب نہیں بلکہ عزت و فداکت کا سبب ہے۔ جہیز نہ دینے کے باعث سماج میں ایسی برائیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے نرملہ اور اس کے خاوند کی نفسیاتی کشمکش کا تجزیہ بڑے

خوبصورت الفاظ میں کیا ہے۔ اس سے نرملا کی مظلومیت کا پورا احساس اجاگر ہو جاتا ہے۔ یہی ان کا مطلق نظر ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، فلسفہ حیات جیسی فنی پختگی پورے ناول پر چھانی ہوئی ہے۔

”غبن“ (۱۹۳۲) نرملا کی طرح ایک سماجی و معاشرتی ناول ہے متوسط طبقے کی عیش پرستی اور اس کے گھنٹے کھولنے پر کو بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ رمانا تم ناول کا ہیرو دکھاوا، نمائش اور ظاہری رکھ رکھاؤ کے تحت ایک بڑی مصیبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ قمر رئیس لکھتے ہیں: ”وہ سماجی برائیوں کا ذمہ دار سیاسی سماجی حالات سے کہیں زیادہ افراد کی اپنی کم نگاہی اور خود پروری کو دیتے ہیں“ لے

”چوگان ہستی“ (۱۹۲۷) کا موضوع ہندوستان کو آزادی دلانے کی جدوجہد ہے پریم چند خود اسے اپنا بہترین ناول قرار دیتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ”چوگان ہستی“ کے بعد پریم چند کی فنی و فکری صلاحیت کھل کر سامنے آتی ہے یہ ناول کافی ضخیم ہے۔ اس ناول کے پس منظر پر اگر نگاہ ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس وقت ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک کافی زور پکڑ چکی تھی۔ غلامی کے دور کے ہندوستان کی مکمل اور جامع تصویر اس ناول میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ہندوستان کی قومی زندگی کے مختلف گوشے اور مسئلے سمٹ کر ایک جگہ آگئے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار سورداس ہے جس پر گاندھیائی شخصیت اور ان کے انکار و عقائد و خیالات کا پیش منظر ہے۔ مزدور کسان اور زمینداروں کے مابین کشمکش کی اس ناول کا اصل مقصد ہے۔

”پردہ مجاز“ (۱۹۳۳) جس کا موضوع ہندو مسلم اتحاد ہے۔ انسان دوستی

انوت اور بھائی چارگی کا درس دیا ہے۔ ”پردہ مجاز“ میں گوشہ عافیت اور چوگان ہستی والی بات دکھائی نہیں دیتی۔ ان ناولوں کے مقابلے پر وہ مجاز ژولیدہ اور پیچیدہ ہے پلاٹ میں الجھاؤ ہے۔ یہ ناول اس وقت وجود میں آیا جب انڈین کانگریس میں شدید اختلاف پیدا ہو گیا تھا۔ ان کے ناولوں کی خوبی ہے کہ وہ اپنے عہد کا آئینہ دار ہوتا ہے اس ناول میں بھی اس دور کے حالات کی سچی تصویر ملتی ہے۔

تیسرے دور کے ناولوں میں پریم چند کا انقلابی شعور پوری طرح غالب نظر آتا ہے۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک جو اپنے پورے شباب پر تھی انقلابیوں کے اندر بلا کا جوش اور ولولہ کار فرما تھا۔ عدم تعاون بائیکاٹ اور سول نافرمانی کی تحریکیں جہاں زور پکڑتی جا رہی تھیں، وہیں انارکزم اور باغیانہ جدوجہد اور شرفر و شانہ ہم زوروں پر تھی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پریم چند کو یقین ہو گیا کہ بغیر مزدوں اور کالوں کو ساتھ لئے ہم اپنے اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ یہی وہ دور ہے جب پریم چند شعوری طور پر ایک دوسری سمت مڑ رہے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ گاندھیائی تصور سے ہٹ کر فکر کی تنقید کے بعد ایک نیا راستہ اختیار کرنا چاہتے تھے۔ اسی وقت وہ اس تحریک سے عملی طور پر وابستہ بھی ہو گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے ناولوں میں ان کے سیاسی نظریات بڑی آب و تاب سے اُجاگر ہیں۔ اس دور کے دو مشہور ناول ہیں ”میدان عمل“ اور دوسرا شاہکار ناول ”گنودان“

”میدان عمل“ ۱۹۳۴ء اس دور کا انعکاس ہے۔ جب ہندوستان کی جدوجہد آزادی کی تحریک جو کچھ جھم پڑ چکی تھی اور پھر ایک دوسرا راستہ اختیار کر رہی تھی ریاستی حالات زیادہ پیچیدہ اور ژولیدہ تھے۔ پریم چند کا خیال تھا کہ اسی وقت اس مقصد میں کامیابی حاصل ہو گئی جب ہندوستان کا محنت کش طبقہ اس تحریک میں آگواہی کر

لے گا اور اسی وقت نوجوان طبقے نے محنت کش طبقے کو متحد کر کے ان کے اندر غلامی کے خلاف بغاوت کا جذبہ ابھارا اور جن کی حالت بد سے بدتر ہوتی جا رہی تھی جو قرض کے بوجھ زمینداروں کے جزیہ استحصال اور بیگاری سے تباہ حال ہو چکے تھے۔ ان میں اتنی سکت باقی نہیں رہ گئی تھی کہ لگان کی ادائیگی اور آزادی سے سانس لے سکیں اور نہ گاندھی کا نظریہ حریت ان کے معاملے میں مددگار ثابت ہو رہا تھا۔ صلح پسندانہ رویہ آزادی دلا سکتا تھا۔ پروفیسر قمر رئیس اس لفظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

”اب انھیں یہ احساس پیدا ہو گیا تھا کہ مہانت گاندھی کی روحانیت، عدم تشدد اور ستیہ گرہ ہندوستان کی غلامی اور اس کی لعنتوں سے نجات نہیں دے سکتی؟“

اور یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی سیاسی فضا پورے ناول میں چھائی ہوئی ہے۔ غریب مزدور اور ان کے مسائل پورے ناول میں خصوصیت سے اپنا مقام رکھتے ہیں۔ اردو ناول کے بلند قامت نقاد علی عباس حسینی کا قول صادق آتا ہے کہ ”غرض میدانِ عمل میں ہر طرح کا عمل ہے“۔ میدانِ عمل کا پلاٹ ناول کے پلاٹ پر پورا اترتا ہے۔ کہانی خود بخود اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہوئی چلتی ہے۔ سب سے بڑی بات اس ناول کا پس منظر ہے جس کے باعث قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔

میدانِ عمل کا پلاٹ ناول کے مرکزی کردار امرکانت سے متعلق ہے جو رفتہ رفتہ ایک قومی لیڈر بن جاتا ہے۔ پلاٹ بالکل سیدھا سادہ ہے۔ مثنیٰ لحاظ سے

یہ ان کا بہترین ناول ہے۔ مگر کہیں کہیں حقیقت سے تجاوز کرتے نظر آتے ہیں۔
 "اس ناول میں ان کی حقیقت نگاری مثالیت یا آدرش واد سے آزاد نہ ہو سکی۔" لے
 میدان عمل میں کردار نگاری کے بہترین نمونے سامنے آتے ہیں۔ امرکانت، بمرکانت
 سکھا، سکینہ، منی وغیرہ سارے کردار ہمارے اپنے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد
 ہیں جو حالات سازگار نہ ہوتے ہوئے بھی میدان عمل میں سرگرم رہتے ہیں۔ اس
 ناول کے ذریعہ پریم چند یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ جب تک کسان اور غریب مزدور سرمایہ
 داروں کا ڈٹ کر مقابلہ نہیں کریں گے۔ انہیں اپنے مقصد میں کامیابی حاصل نہیں
 ہوگی۔ بلاشبہ میدان عمل پریم چند کا بہترین ناول ہے۔ جو اپنے عہد کے ہندوستان کے
 سیاسی، سماجی اور معاشی گوشوں کو اجاگر کرتا ہے۔

گنودان " (۱۹۳۷) پریم چند کا ہی نہیں بلکہ اردو کا شاہکار ناول ہے۔
 میدان عمل کا موضوع جدوجہد آزادی کا حوالہ تھا لیکن ایک لحاظ گنودان کا موضوع پریم
 چند نے کیوں بدل دیا اس کا بھی تاریخی پس منظر ہے۔ گاندھی، اروں سمجھوتے کے بعد
 آزادی کا جذبہ کافی سست پڑ گیا تھا۔ اس سمجھوتے کے نتیجے میں مظلوم کسانوں پر لگان واجب
 قرار پائی تھی۔ جس کے سبب ہندوستان کے غریب کسانوں کی حالت اور نازک ہو
 گئی تھی۔ اور ان کی زمین بقایا لگان میں ان کے ہاتھ نکلتی جا رہی تھی۔ پریم چند نے
 انہیں مایوس کن حالات میں گنودان لکھا۔ گنودان کا موضوع ہندوستان کا کسان ہے
 جہاں ملک کا ۵۰ فیصدی انسان کھیتی سے اپنی روزی کما رہا تھا۔ انہیں دیہات سے
 کافی لگاؤ تھا۔ وہ دیہات اور دیہاتیوں کی طرز زندگی کا بڑی گہری اور باریک نظروں سے
 مطالعہ و مشاہدہ کر چکے تھے۔ انہوں نے دیہات کے ہر پہلو کو بڑی حقیقت پسندی سے

گنودان میں پیش کیا۔ دیہات کے کسانوں اور ان کے مسائل، زمینداروں کے ظلم و ستم کو برداشت کرنا، اپنا پیٹ کاٹ کر لگان دینا، سیٹھ، ساہوکار اور ہاجن کے قرض کے جوئے کے نیچے دبے رہنا، وہاں کے رسم و رواج، جو کہ گاؤں کی جیتی جاگتی ترقی کشی کی ہے۔ یوسف سرمست کا خیال درست ہے کہ گنودان کسانوں کی اور اسکی بے کسی اور کمپرسی کی داستان ہے۔۔۔

گنودان کا پلاٹ اپنے اندر زندگی کی گونا گوں وسعتیں اور گہرائیاں سیٹھ ہوئے ہے۔ ہوئی اور اس کی بیوی دھینا کی زندگی غربت و افلاس استیصال کمپرسی منظومی کی داستان ہے۔ جس میں زمیندار بھی ہے اور غریب کسان بھی۔ گاؤں کی جیتی جاگتی تصویر کے ساتھ شہری لوگوں کا تذکرہ بھی ہے۔

ہوئی جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ گاؤں کا ایک غریب اور جاہل کسان ہے جس کے کردار کو پیش کر کے پریم چند نے اپنی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ نچلے طبقے کا یہ کسان ایک فرد کا ہی نہیں بلکہ پورے معاشرے کے کسانوں کا نمائندہ کردار ہے۔ گاؤں کے کسانوں میں جو خوبیاں اور کمزوریاں ہوتی ہیں ساری کی ساری ہوئی میں ملتی ہیں۔ ہوئی کی سادہ لوحی، انسان دوستی، روایت کا خیال، اپنے آقا کا غم خوار اور با وفا ہونا، قرض کا مارا ہوا۔ روایت اور گاؤں کی تہذیب کا دلدادہ اپنے بال بچوں اور عزیزوں کا بہت خیال رکھتا ہے۔ گاؤں کی پنچائت پر یقین رکھتا ہوئی کے اندر انسانیت کا جذبہ کار فرما ہوتا ہے۔ اس کے مزاج میں سماجی اقدار، محبت، مروت، ایثار و قربانی، خلوص، ہمدردی، بھائی چارگی کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہے۔ اس کے دشمنوں میں بھی ہوئی سے ایک قلبی لگاؤ ہے۔ اس کے دل میں وہی جذبہ

کیوں کہ وہ بلا کی خوبیوں اور رواداری کا مالک ہے۔ وہ خود مصیبتیں اٹھا کر دوسروں کی مدد کرتا ہے۔ یہی وہ تمام خوبیاں ہیں جس کے تحت سماج کے ٹھیکیداروں کے مظالم کا نشانہ بنتا ہے اور ایک منزل وہ آتی ہے جب ہو ری کسان سے مزدور بن جاتا ہے۔ اس کے لافانی کردار سے قاری بڑا متاثر ہوتا ہے۔

دنیا میں اگر اسے کسی چیز کی تمنا ہے تو وہ گائے جیسے وہ قرض پر حاصل کر لیتا ہے۔ اسے بھی اس کا بھائی زہر دے کر مار ڈالتا ہے۔ ہاجن اور ساہوکار کی جھڑپیں اور گالیاں سننے کا تو وہ عادی ہو گیا۔ پھر بھی روٹی کی خاطر جدوجہد میں اس کی زندگی گزرتی ہے۔ اسے اپنے باپ دادا کی زمین کی خاطر اپنی بیٹی کو فروخت کرنا پڑتا ہے یہی صدر اسے بستر مرگ پر پہنچا دیتا ہے۔

دھینا گاؤں کی دیہی عورتوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اپنے شوہر کو بھگوان کا ایک روپ سمجھتی ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے شوہر کے خیالات سے اتفاق نہیں کرتی لیکن اس کے مزاج کی سادہ لوحی اسے اپنے خاوند کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس کی نگاہ میں سہاگ کی بڑی اہمیت ہے۔ گوبر کا کردار ہو ری کے بالکل برعکس ہے وہ اشتراکی ذہنیت رکھنے والا نوجوان ہے۔ شہر سے لوٹنے کے بعد اسکا انقلابی شعور اور توانا ہو جاتا ہے۔ گوبر ایک انقلابی نوجوان ہے جس کے کردار سے پریم چند نے مزدور طبقے کے بدلتے ہوئے انقلابی شعور کی نمائندگی کی ہے۔ گودان کے اور کردار بھی اپنے اپنے طبقے کی بھرپور ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔

پچھلے صفحات پر جن ناولوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ دراصل جدید ناول کی ابتدائی اشکال تھے اس دور کا سب سے بڑا وصف سماجی و مذہبی عقائد سے بغاوت کیوں کہ عوام اپنی زندگی سے نا اید اور بیزار ہو گئے تھے یہ آسودگی اور بے اطمینانی بیسویں صدی کے قومی اور بین الاقوامی حالات کا نتیجہ تھی جسے سائنسی عدم انکشافات اور جدید نظریات نے فرسودہ عقائد اور زوال آمدہ قدروں کو پست کر دیا تھا۔ ان حالات اور تبدیلیوں کو ترجیح دینے میں پہلی جنگ عظیم کا بڑا اہم کارنامہ ہے۔ اور یہ تاریخ کار و شن باب ہے کہ جنگ کے خاتمے پر پوری دنیا میں ایک عجیب و غریب انقلاب آیا۔ والٹر الین لکھتے ہیں۔

اس جنگ کے بعد سماجی تبدیلی میں جو تیزی اور سرعت پیدا ہو گئی تھی وہ اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی۔ اس جنگ نے محنت کش طبقہ کو آزاد کیا، عورتوں کو آزادی دی، موٹر اور ہوائی جہاز کو عام کر دیا۔ اس جنگ نے ہر چیز کو اور ہر ایک کو متاثر کیا کوئی چیز اپنی پہلی شکل میں نہیں رہی۔^۱

اس جنگ نے ساری دنیا کے دانشور طبقے کو متاثر کر دیا تھا۔ ہندوستان پر

تیزی سے یہ تحریک آگے بڑھی، اور اردو کے نامور ادیبوں اور شاعروں نے اس تحریک کا خیمہ مقدم کیا۔

ترقی پسند تحریک کا مقصد کچھ دنوں تک سیاست تک ہی محدود رہا، لیکن فنون لطیفہ میں مروج فرسودہ رسم و رواج اور جڑ پکڑتی روایات سے دامن چھڑا کر سائنسی علوم اور حقیقت عقلیت پر منحصر باتوں کو نمایاں کرنا تھا جس سے زندگی کے بنیادی مسائل اور تقاضے ادب کے موضوع بن سکیں۔ شروع میں آزادی اور اس کی ترویج کی تحریکوں میں معاون اور مددگار ہونا لازم قرار پایا۔ یہ تحریک کسی مخصوص خط یا نسل کی نہیں بلکہ عوام کی ترجمان بنی اور پھر جو رد و ظلم، جبر و استحصال، بھوک و افلاس، معاشرتی پستی اور غلامی کے خلاف بین الاقوامی سطح پر آواز بلند کی گئی، ان باتوں میں بطور خاص جس اہم نکتے پر زور دیا گیا، وہ سچائی، حقیقت پسندی اور عقلیت کی ترجمان بنے، اس سلسلے میں ترقی پسند مصنفین کے منشور سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے۔

”ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پسند طبقوں کے جنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑبڑوں میں ڈھکیل دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں، اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنے، یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔“

اے ترقی پسند ادب کی تحریک کا منشور (دسمبر ۱۹۳۶ء)

اس تناظر میں اگر اردو ناول کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس عہد کے ناول ترقی پسند تحریک کے غالب رجحانات کے ترجمان ہیں۔ خاص طور پر ناولوں کے جو موضوع بنائے گئے اس میں معاشرتی پستی و بے عزتانی، مفلسی و غریبی اور پریشانی ہندوستانیوں کی ذہنی کشمکش اور عریاں تصویر کو بڑی دلیری اور فن بنا کر پیش کیا۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جو کچھ بھی ان ناولوں میں پیش کیا گیا ہے۔ وہ حقیقت اور صداقت پر مبنی ہے۔ حقیقت نگاری کو پیش کرنے کے دو نظریے عام ہوئے۔ ایک جو مارکیٹ کے اصول کے تحت اپنے ناولوں کو سرخ پرچم کے نیچے رکھا۔ جنکے ذہن و شعور پر مارکس کا فلسفہ مسلط رہا اور عصری حالات و احساس کو بڑے موثر انداز میں برتا۔ دوسرے گروپ کے ناول نگاروں نے ڈاکٹر فرائیڈ کے فلسفہ حیات کی داخلی حقیقت نگاری کو اپنا معیار سمجھا۔ جنسیت اور نفسیاتی کیفیات کا جامہ پہنا کر اس گوشے کو اجاگر کیا۔ جس پر ایک دبیز پردہ پڑا ہوا تھا۔ ان دونوں نظریات کے ناول نگاروں نے انسانی جذبات احساسات اور خیالات کی گتھیوں کو جدید فن و تکنیک میں ڈھالا یہی سبب ہے کہ اس دور کے ناولوں میں ایک تنوع اور رنگارنگی ملتی ہے۔ جو پچھلے ادوار کے ناولوں میں ناپید تھی ان ناولوں کا مطالعہ کرنے پر ترقی پسند تحریک کے اصول نظریات اور رجحانات واضح ہو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر بارون ایوب لکھتے ہیں۔

”ترقی پسند ناول نگاروں نے فرد اور سماج کے بدلے ہوئے رشتوں کو محسوس کیا۔ پھر اپنے تجربات، مشاہدات، تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت پسندی کے ذریعہ اپنے ناولوں میں پیش کیا۔“

اسی تناظر میں ہم اس دور کے ناول نگاروں کا جائزہ لے رہے ہیں۔

جہاں یہ جدت اور تنوع اپنی تمام لوازمات اپنے فن و تکنیک کے ساتھ برتنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

صحیح معنوں میں سجاد ظہیر کی تصنیف "لندن کی ایک رات" (۱۹۳۷ء) سے اردو ناول کے سفر کا آغاز ہوتا ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ "لندن کی ایک رات" جسے خود اس کا مصنف طویل مختصر افسانہ کا نام دیتا ہے، اور کچھ نفاذ اسے ناول کے زمرے میں لاتے ہیں دراصل اردو کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ اگلے صفحات پر اس ناولٹ پر تفصیلی بحث کی جائے گی۔ چونکہ ناولٹ، ناول سے قدرے مشترک ہوتا ہے۔ اس لئے ناول نگاری کے ارتقا کو صحیح طور سے سمجھنے کیلئے اس ناولٹ کے جدید فن و تکنیک کو سمجھنا ضروری ہے جس پر ترقی پسند ناول نگاری کی بنیاد رکھی گئی۔

سجاد ظہیر نے سب سے پہلے پرانی روایات کو مسمار کر کے افسانوی ادب کو نئے موضوع، منفرد اسلوب اور جدید ہیئت سے روشناس کرایا اور کامیابی کا بڑا راز یہ ہے کہ انھوں نے مغربی ناولوں کی طرز پر سب سے پہلے اردو میں "شعور کی رو" کو فنکارانہ انداز میں پھیلایا۔ بلاشبہ یہ ان کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔ لندن میں مقیم چند ہندوستانی طالب علموں کے احساسات، جذبات کو نمایاں کیا گیا ہے اور اس کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی، معاشی اور سیاسی بد حالی و زبوں حالی کو اجاگر کیا گیا ہے جو نقطہ عروج پر تھی اسے ختم کرنے کی جدوجہد ہے۔

عزیز احمد کا شمار ترقی پسند تحریک کی پہلی کھیپ کے ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے ناول نگاری کے میدان میں ہیئت اور موضوع کے کئی نئے تجربے کئے۔ ان کے ناولوں پر ان کا ذاتی نظریہ (ترقی پسندانہ ذہنیت) نمایاں ہے۔ "ہوس" (۱۹۳۲ء) میں فکر و فن کی گہرائی نظر نہیں آتی۔ "مرمر اور خون" (۱۹۳۲ء) پر

ان کی نفسیاتی بصیرت کا اچھا موقع ہے۔ یہ دونوں ناول طالب علمی اور ترقی پسند تحریک کے قیام سے قبل منظر عام پر آئے۔ جو کافی کمزور ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے قیام کے بعد ناول کے میدان میں کئی اہم اور جدید تجربے ہو رہے تھے جن کی بنیاد حقیقت پسندی اور واقعیت پر رکھی گئی تھی۔ مارکس اور فرائیڈ کے اصول و نظریات عام ہو رہے تھے۔ اور انھیں نظریات کے پیش نظر ناول نگاروں نے اپنا اپنا موضوع منتخب کیا۔ انھیں حالات اور پس منظر میں عزیز احمد نے اپنا مشہور و معروف ناول "گریز" (۱۹۴۳) لکھا۔ اس ناول پر فرائیڈ کے جنسی فلسفہ کی گہری چھاپ ہے۔ گریز کا کینوس ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۲ء کے زمانے پر پھیلا ہوا ہے جو اپنے عہد کی غیر اطمینان بخش حالات، جذبات اور بیزاری پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔ جو بیسویں صدی کی زندگی کے رجحانات اور میلانات کی وجہ سے وجود میں آچکے تھے۔ ان افراد کی ذہنی، جذباتی، داخلی اور نفسیاتی کیفیات کی سچی اور حقیقی جاگتی تصویر ہے "نعیم" اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ جو جدید علوم اور ایک خاص تہذیب کا پروردہ ہو جاتا ہے مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور بدلتی ہوئی قدروں سے پیدا ہونے والی ذہنی اور جذباتی انتشار جنسی مسائل اور حقیقی جاگتی زندگی کی نا آسودگی کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا، اردو کے بیشتر نقادوں کو اس ناول میں جنسی ہیجان، لذت اور فحاشیت کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آتا۔ لیکن اگر گریز کا مطالعہ بیسویں صدی کے انقلابی اور باغیانہ رجحانات کے پس منظر میں کیا جائے تو یہ بات بلاخوف و تردید کہی جاسکتی ہے کہ ناول نگار اپنے مقصد میں کامیاب ہے۔ گریز کے بعد انھوں نے بغیر ہیئت کا ناول "آگ" (۱۹۴۶) لکھ کر کشمیر کے غریب بچے طلقے پر سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے کئے جانے والے مظالم اور ان میں پیدا ہونے والے باغیانہ شعور کو بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کیا ہے۔ دراصل کشمیر کے ظلم و استحصاں کو سامنے رکھ کر انقلاب آئندہ ہندوستان کی

جو تصویر کھینچی ہے۔ اس میں وہ سارے عوامل و محرکات موجود ہیں۔ جس نے کشمیر کے خون کا آخری قطرہ پھوڑ لیا تھا۔

”ایسی بلندی ایسی پستی“ (۱۹۴۷ء) حیدرآباد کی زوال پذیر تہذیب پر بھرپور طنز ہے۔ مغرب زدہ کلچر کی تقلید حیدرآباد کے امراء اور جاگیردار طبقے کی زندگی کا مقصد بن چکا تھا۔ جہاں مغربی تہذیب شعوری اور لاشعوری طور پر ہندوستانی سماج کو اپنی گرفت میں لے رہی تھی۔ کلب، ڈانس، رقص و سرور کی محفلیں، شراب عیش و عیاشی کی تمام تر برائیاں جو اس معاشرے کو کھوکھلا کر رہی تھیں ایک متمم کا متفرد اور بیزاری کا احساس پیدا کیا جا رہا تھا۔ ناول کا مرکزی کردار نور جہاں ہے جو دو تہذیبوں کی کشمکش میں پس جاتی ہے۔ جس کی زندگی کے آثار چڑھاؤ اور اس کے ذاتی نظریات فکری و نفسیاتی تاثرات کی آئینہ داری بڑی خوبی سے کی گئی ہے ناول کے تمام کردار اپنے عہد کے عکاس ہیں۔ زندگی کے بے شمار حقیقی پہلوؤں کو اس انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ اس عہد کے معاشرے کی ہو بہو تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

”شبہنم“ (۱۹۴۹ء) کا موضوع یونیورسٹیوں کے پروفیسر معاشرتی اخلاقی زندگی جن کی بنا پر عوام انہیں معلم اخلاق سمجھتا ہے کتنی گھناؤنی تھی کہ پردہ اٹھنے کے بعد ان کے چہرے کی سیاہی دیکھ کر ہر سمجھدار ہندوستانی چیخ اٹھتا ہے۔

”چہ کفر از کعبہ بر خیزد کجا مانند مسلمان“

شبہنم اس ناول کا مرکزی کردار ہے، جو اپنی عصمت و عفت پر دھبہ لگنے نہیں دیتی ”دراصل ایک مظلوم عورت کی کہانی ہے۔۔۔ جو پاکیزہ ہونے کے باوجود بدنام ہے۔ اسکی سادگی، معصومیت، خلوص اور محبت کی زمانہ قدر نہیں کرتا۔“

یہ ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" سے کمزور ہے، بہر کیف عزیز احمد کے ناولوں میں جو مرتبہ گریز کو حاصل ہے کسی اور کو نہیں۔

کرشن چندر نے اپنے ڈھیر سارے ناولوں سے اردو کو مالا مال کیا ہے جن پر ترقی پسندی کے اصول و نظریات زبردستی مسلط کئے گئے ہیں۔ ان ناولوں میں "شکست" (۱۹۴۲) کو اپنی منفرد تکنک کی وجہ سے خاصی مقبولیت حاصل ہوئی، جبکہ نقادوں نے اس میں ساری کمزوریاں اور خامیاں تلاش کر لینے کے بعد اس کے حق میں فیصلہ بھی دے دیا ہے کہ اردو ناول نگاری کے ارتقا میں شکست کا اپنا ایک الگ مقام ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انھوں نے اپنے پیشتر ناول نگاروں سے الگ کوئی خاص مسئلہ نہیں اٹھایا، بلکہ انھیں مسئلے کو حقیقت اور روایت کی آمیزش سے ایک فنی اور اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے۔

"شکست" اپنے عہد کے سماج و معاشرے کا آئینہ دار ہے۔ فرسودہ عقائد اور پرانی قدریں دم توڑ رہی ہیں ان کی جگہ نئی قدریں لے رہی ہیں۔ اس نئے رجحان کے افراد کو ذہنی طور پر استوار کرنے کی ایک اہم کوشش اس ناول کے ذریعہ کی گئی ہے دوسرے لفظوں میں سماج و معاشرے میں پرانے رسم و رواج مذہبی تنگ نظری اور نام نہاد بندھنوں سے افراد کو نجات دلانے کی ایک کوشش ہے۔ انھوں نے اپنی عمیق نظروں سے حیات انسانی کی تمام تراہم گیتوں، پیچیدگیوں اور الجھنوں کا مشاہدہ کیا اور ان میں سرمایہ داروں، ٹھیکیداروں کا غریبوں اور مجبوروں کے ساتھ کئے جانے والے سفاکانہ جور و ظلم اور استحصال کو ردِ شکن کیا ہے۔ جہاں سرمایہ دار طبقہ انسانیت کے نام پر خون کر رہا تھا۔ عوام کے دکھ درد جیسے اہم مسائل کو اپنے ناول میں ایک خاص مقام دے کر برسرِ اقتدار طبقہ کے مظالم اور پست طبقے کی زبوں حالی بیچارگی کی کہانی پیش کی ہے اور انسانی برادری میں ہمدردی کی لہر دوڑادی ہے۔

کشمیر کے حسین و دلفریب مناظر کے پس منظر میں کرشن چندر نے "شکست" کا تانا بانا بنا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ناول پر رومانیت کا غلبہ ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ عصری صداقت کو رومانیت کے ساتھ پیش کر کے انھوں نے ناول کی روایت میں ایک نیا اضافہ کیا ہے۔ کشمیر کے رومانی پس منظر میں کرشن چندر نے نئی نسل کے جدید تصورات و خیالات کو بڑی ندرت سے منعکس کیا ہے۔ اور سماج میں ہو رہے مظالم خواہ وہ کسی نوع کے ہوں، ان کو شکست دینے اور جڑ سے مٹا دینے کا ایک عزم راسخ پیدا کیا۔ ان کا انداز بیان دلنشیں اور تاثیر اور تاثر سے معمور ہے۔

عصمت چغتائی کا تعلق ترقی پسند ناول نگاروں کے اس گروہ سے ہے جو فراسٹ کے فلسفہ کو بنیادی مانتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان پر بڑے کچڑا چھالے گئے مگر مصنف نے اپنی وسعت نظر و فکر کے ساتھ سماج اور معاشرے میں پھیلی ہوئی گندگی کو بکھیر کر حقیقت سے روشناس کرایا۔ عصمت نے کئی ناول اور ناولٹ لکھے جن میں ان کا پہلا ناولٹ "ہندی" (۱۹۴۱ء) ہے جس کے بارے میں آئندہ باب میں ذکر آئے گا۔

عصمت کا دوسرا ناول "ٹیرھی لکیر" (۱۹۴۷ء) ہی ان کا وہ کارنامہ ہے جو صرف عصمت ہی کا نہیں بلکہ اردو ناولوں میں فن پارہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں انھوں نے متوسط مسلم طبقہ کی ان لڑکیوں کو اپنا موضوع بنایا ہے جو ذہنی فکری اور جسمانی طور پر جنس کی شکار ہو جاتی ہیں اور دھیرے دھیرے یہی جنسی تحریکات انھیں غلط روی پر مجبور کر دیتی ہیں۔ اس بے راہ روی میں جنسی جذبات سے کہیں زیادہ عصمت اس گھریلو ماحول کے اثرات کو ذمہ دار قرار دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مصنف نے مسلم گھرانے کی ایک کج روٹ کی جو ماحول کی اثر پذیروں سے غلط راہ پر چل کر کوٹھے والی کی ہم نشین بن جاتی ہے اس کی تصویر ایسے دلاویز ڈھنگ سے

پیش کی ہے کہ لوگوں میں عبرت کا جذبہ شعوری طور پر ابھرتا ہے۔ مرکزی کردار شمن کا ہے۔ جس کی نفسیاتی کشمکش پورے ناول پر غالب ہے۔ 'ٹیڑھی لکیر' میں کرداروں پر نفسیاتی عنصر اور ماحول کی خرابیوں کے بارے میں عصمت خود لکھتی ہیں۔

'ٹیڑھی لکیر' میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔ اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔ میں نے سائیکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھی ہیں۔ ان میں سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت ضرور مدد لی ہے۔ مگر فرائیڈ کے اصولوں کو بالکل الٹ کر دیکھا ہے فرائیڈ کہتا ہے کہ ہر فعل جنسی تحریک سے شروع ہوتا ہے۔ مگر میں نے ظاہر کیا ہے کہ جنسی تحریک اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ لے

شمن کے کردار کے ذریعہ عصمت نے سماج کی نوخیز لڑکیوں کی جنسی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو ظاہر کیا ہے۔ شمن کے کردار میں عصمت نے اپنے بچپن کے حاملہ ہونے تک کے تمام حالات، کیفیات اور ذاتی تجربات کو فن کے ڈھانچے میں ڈھالا ہے۔ ڈاکٹر یوسف سرمست 'ٹیڑھی لکیر' کی مشابہت جیسے جالس کے ناول

A Portrait of the artist as a young man سے دی ہے

اور اسی بنا پر وہ اسے آپ بیتی ناول قرار دیتے ہیں: 'ٹیڑھی لکیر' میں شمن وہ محور ہے جس کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔ اسی بنا پر اسے "امراؤ جان ادا" کی طرح کرداری ناول بھی کہا جاتا ہے۔ اسی نفسیاتی ناول کے ذریعہ انھوں نے سماج اور معاشرہ زندگی کے متعدد پیچیدہ مسائل کی جنسیاتی گڑبگڑیں کھولی ہیں تحلیل جنسی

مکے ذریعہ انسانی زندگی سے وابستہ سچائیوں کو بڑی مہیا کی اور نڈر ہو کر پیش کیا ہے۔ سماج میں پرورش پارسے رسم و رواج، مذہبی تنگ نظری، نام نہاد اداروں اور ان میں زندگی بسر کرنے والے افراد پر انہوں نے طرز کی بوچھاڑ کر کے ایک سی اعلیٰ آفرین تحریک کو جنم دیا ہے۔

تقسیم کے بعد اردو ناول کے ارتقا میں فن و تکنیک کے لحاظ سے متعدد زاویے قائم ہو گئے۔ ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں ترقی پسند ناول نگاروں نے جس مقصد کے تحت بڑھ چڑھ کر حصہ لیا، ان ساری خواہشات اور تصورات کا خون ہو گیا۔ کیونکہ آزادی کے بعد ملک کا شیرازہ بکھرنے لگا، ہندو مسلم فسادات اور ملک کی تقسیم جیسے واقعات نے عوام کے اندر کرب و الم اور خوف و ہراس پیدا کر دیا تھا۔ اس دلزدہ حادثہ کا اثر بہر کس و نا کس پر پڑا جو اس ہولناک مصائب سے جو جھ رہا تھا جس کا گہرا اثر اردو ناول نگاروں پر پڑا۔ اور بہت سے ناول 'فساد' پر لکھے گئے ان میں راما نند ساگر کا "اور انسان مر گیا"، ایم اسلم کا "رقص ابیس"، رشید اقرندی کا "پندرہ اگست"، قدرت اللہ شہاب کا "یا خدا"، نسیم حجازی کا "خاک اور خون"، رئیس احمد جعفری کا "مجاہد"، قیسی رام پوری کے "خون" وغیرہ میں اس دور کے دل نگر واقعات کی سچی تصویر کشی اپنے اپنے نقطہ نظر سے نمایاں ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناول اسی دور کے پس منظر میں ہیں جس میں ہندوستان کا سیاسی انتشار، جدوجہد آزادی میں شدت مطالبہ پاکستان، غلط ہنگام، فسادات اور بالآخر ملک کی تقسیم اور ہجرت وغیرہ نمایاں طور پر ملتا ہے۔ انھوں نے فن اور تکنیک کا اچھوتا تجربہ کیا جو با مقصد اور معنی خیز تھے ان کے تمام ناولوں میں اودھ کے اعلیٰ طبقے کی جاگیردارانہ تہذیب کا انحطاط اور مٹتے ہوئے نظام کے بکھرنے اور ٹوٹنے کی آواز سنائی دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنا پہلا ناول "میرے بھی صنم خانے" (۱۹۴۹ء) لکھ کر ایک نیا اور بے مثال تجربہ کیا ہے۔ جسے فنی نقطہ نظر سے ایک بلند مقام حاصل ہے اس ناول کا موضوع تقسیم ہند اور اس کے اسباب و علل کا تجزیہ اور فسادات سے ہونے والی تباہی کا عکس ہے۔ ناول کا اختتام بپے چو، کی موت پر ہوتا ہے۔ جس کے ذریعہ انھوں نے یہ واضح کیا ہے کہ بپے چو، کی موت دراصل انسانیت کی موت ہے۔ جہاں ان کا اپنا ذاتی نظریہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ مصنف قومی اتحاد کی حامی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک معاشرہ، ایک قوم اور مشترکہ کلچر کی پروردہ دکھائی دیتی ہیں۔ چند برس بعد ہی ان کا دوسرا ناول "سفینہ غم دل" (۱۹۵۳ء) منظر عام پر آیا۔ موضوع تقریباً وہی ہے۔ مگر اپنی اچھوتی تکنک اور انداز بیان کی لطافت کے باعث منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انھیں جاگیر دارانہ تہذیب اور اپنے طبقے کی قدروں سے جذباتی لگاؤ ہے۔ جس کا پر تو پورے ناول پر منعکس ہے۔ اودھ کی تہذیبی و معاشرتی تاریخ کا پورا نقشہ واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ اپنی مخصوص تکنک کے ساتھ ان نقوش کو ابھارا ہے۔ جو بظاہر مغربی طرز زندگی کے رنگ میں ڈھل چکے ہیں مگر اصل میں وہ بچے ہندوستانی ہیں۔ ان ناولوں کے بعد قرۃ العین حیدر کا سب سے معرکہ کا ناول "آگ کا دریا" (۱۹۵۹ء) ہے جس کا شمار اردو کے شاہکار ناولوں میں ہوتا ہے۔ اس ناول کی تاریخی بصیرت یا اہمیت نہیں بلکہ فکر و فن اور ہیئت کے لحاظ سے اہم تجربہ بھی ہے۔ جو جدید امکانات کا پتہ دیتا ہے۔ بیشتر نقاد اس ناول کا موضوع وقت کا بہاؤ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اگر غور و فکر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ دراصل اس ناول کے ذریعے ہندوستانی شعور کی تاریخ کو بھرپور طریقے سے اجاگر کیا گیا ہے۔ پروفیسر عبدالسلام لکھتے ہیں۔

"اس ناول میں دراصل ہندوستانی شعور کی تاریخ کو پیش

کیا گیا ہے۔ بلاشبہ اس ناول میں مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ نہیں ہے بلکہ اس میں ہندوستان کی متلاشی روح کو پیش کیا گیا ہے۔ ہر دور میں ایسے باشعور اور صاحب فکر انسان منتخب کئے ہیں جو اپنے زمانے کی سیاسی فکری اور تہذیبی صورتحال پر غور کرتے ہیں۔ اے

ان خیالات کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ وقت کا بہاؤ قدیم ہندوستان کی بازیافت اور جدیدیت، ہندوستان کی تلاش اس ناول کا موضوع ہے۔ اپنے پچھلے ناولوں کے موضوعات کی طرح اس میں بھی اسی نسل کے ذہنی کرب کی عکاسی کی گئی ہے۔

ناول کا آغاز آج سے ڈھائی ہزار سال پہلے کی ہندوستانی تہذیب (ویدک کال) سے ہوتا ہے جس کی نمائندگی گوتم نیلامبر کرتا ہے۔ آگ کا دریا، ہندوستان کی تہذیبی و تمدنی تاریخ کو ایک ہی شخص گوتم نیلامبر کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ جو ہر دور میں پیدا ہوتا ہے۔ اور اپنے کو اس عہد میں ڈھال لیتا ہے اپنے تشخص کی تلاش حق پرستی، علم اور انسان دوستی کی علامت بنتا ہے جس پر ہر زمانے میں خوف و دہشت کے سائے منڈلاتے رہتے ہیں۔ نت نئی پریشانیوں، مصیبتوں اور کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اسکی تمناؤں اور آرزوؤں کو کھل دیا جاتا ہے جس کے سبب اسے ذہنی سکون نہیں ملتا۔ بلکہ ہر وقت اپنے اوپر نازل ہونے والے مصائب کا خدشہ اس کو جاں گسل بنائے رکھتا ہے۔ گویا اس کے خون سے اسکی داستان رنگی گئی جو الگ الگ عہد کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ یہ ناول زندگی کی گونا گوں وسعتوں سے بھرپور ہے۔

جہاں تہذیب و تمدن، فکر و فلسفہ، رقص و موسیقی، روایت اور تخیل کی پرواز و بلند ی کو ایک بڑے کینوس میں ^{انتقال} عہدگی سے پیش کیا گیا ہے جس میں قرۃ العین حیدر کا شوہر نمایاں طور پر اجاگر ہے۔ قرۃ العین حیدر "درجنیہ اولف" سے قدرے متاثر دکھائی دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے بیشتر نقاد انھیں اردو کی "درجنیہ اولف" کہتے ہیں۔

تقسیم ہند کے بعد جو ناول ظہور میں آئے اس میں شوکت صدیقی کا "خدا کی بستی" (۱۹۶۰ء) ایک امتیازی خصوصیت رکھتا ہے۔ پاکستان کے عالم وجود میں آنے کے بعد وہاں جو معاشرتی مسئلے اٹھ کھڑے ہوئے انھیں بڑی جسارت سے نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے پاکستانی جمہوری نظام کی مصوری بڑی عہدگی سے کی ہے۔ جہاں سرمایہ دارانہ معاشرہ مجبور، مفلس، غریب طبقہ کا استحصال کرتا ہے۔ بہاجرین کے مسائل کی کایاب تصویر کشی کی ہے۔ اپنے عہد کے معاشرے میں پھیلی بے راہ روی اور خرابیوں کو پیش کرنے میں ذرا بھی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرنے بلکہ انھیں دور کر کے ایک تبدیلی لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بلاشبہ یہ ناول حقیقت نگاری کی ایک جاندار مثال ہے۔

عبد اللہ حسین کا مشہور و مقبول ناول "اداس نسلیں" (۱۹۶۲ء) اپنے موضوع کے لحاظ سے اردو ناول نگاری کو کچھ کھٹوس تھا لے اور مثبت سمت کی طرف لے جاتا ہے۔ اس کا موضوع پہلی جنگ عظیم سے ملک کی تقسیم تک کے سیاسی، سماجی، معاشرتی احوال و کوالف ہیں۔ جہاں پنجاب کے ایک کسان کے نقطہ نظر سے ہر چیز کو نمایاں کیا گیا ہے۔

ناول نگار نے انسانی جذبات و احساسات ان کی بھجانی کیفیات اور ذہنی کرب و انتشار کی ترجمانی بڑی عہدگی کے ساتھ کیا ہے۔ اس میں مسرتوں اور خواہشوں کا میا بیوں اور ناکامیوں خوف و ہراس کو جاندار طریقے سے اجاگر کر کے درس عبرت

دیتے ہیں کہ جدید نسل کا کرب مایوسی اور اداسی کا سبب صاف ظاہر ہونے لگتا ہے۔
ناول نگار تاریخ، واقعات اور کردار نگاری کو بحسن و خوبی نبھاتا ہے۔ زندگی
کی سچائی تضادم اور کشمکش کو ایک مربوط و منظم پیرائے میں پیش کرتا ہے "اداس نسلیں"
ناول نگاری کے میلانات میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول "آگن" (۱۹۶۲) اپنے دور کے ناولوں کی طرح تقسیم ہند
کے بعد آنے والے المیے پر لکھا گیا ہے "اداس نسلیں" اور "آگن" کا موضوع تقریباً ایک
جیسا ہے۔ اول الذکر بڑے کینوس پر ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات
کا محاکہ کرتا ہے اور آخر الذکر گھر کے آگن کے ذریعہ ہندوستان کے مسائل پر روشنی
ڈالتا ہے جن کا تعلق ماضی قریب سے ہے۔ جہاں زندگی اور معاشرے پر اس کے
مضر اثرات اب بھی موجود ہیں۔ جدوجہد آزادی اور تقسیم کے موضوع پر ایک بہترین
ناول ہے۔ جو ۱۹۴۷ء کے قریب شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد کے زمانے
پر محیط ہے۔ اتر پردیش کے ایک مسلم متوسط گھرانے کی داستان ہے جس میں کانگریسی
لیگی اور انگریزی طرز کے لوگ رہتے ہیں۔ جہاں گھریلو زندگی کی سرسبز خلوص و محبت
کرب اور الجھن، سیاسی و معاشی مسائل کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ مصنف نے
اپنی ذہنی بصیرت اور فنکارانہ صلاحیت پر کردار نگاری میں پوری طرح صرف کیا ہے۔
ایک محب وطن کانگریس کے بڑے حمایتی جو حصول آزادی کے لئے اپنا پورا خاندان
بچوں کی تعلیم و تربیت اپنا پیشہ تجارت سب کچھ نذر کر دیتا ہے۔ مگر آزادی کے بعد
ہندوستان کا فرقہ وارانہ فساد اسے تحفے میں ملتا ہے۔ جب ایک فسادى ان کا قتل کر دیتا
ہے۔ مصنف کی فکری و فنی گہرائی اپنے کمال پر پہنچی ہوئی ہے۔

ممتاز مفتی کا ناول "علی پور کا ایل" (۱۹۶۱)، "خدا کی بستی" کے بعد پاکستان
میں لکھا جانے والا ضخیم ناول ہے۔ جس پر فرائیڈ کا جنسی فلسفہ قدرے غالب ہے ایک

مسلم متوسط گھرانے کا مکمل نقشہ پیش کرتا ہے۔ جہاں جنسی خواہشات کی تکمیل اور عیاشی جاری و ساری ہے۔ ضخامت کے باعث پلاٹ کی ترتیب و تنظیم برقرار نہیں رہتی۔ اس ناول کے ذریعہ ممتاز مفتی نے عصری عہد کے سماجی و معاشرتی بے راہ روی پر بھرپور طنز کیا ہے۔ جہاں والدین اپنے بچوں کی پرورش پر ذرا بھی دھیان نہیں دیتے۔ مرکزی کردار ایل کے محور پر پورا ناول گردش کرتا ہے۔ ایل کی اوائل عمری سے جوانی اور آخری عمر کے سارے حالات داخل جذبات احساسات اور نفسیاتی کشمکش کے تمام پہلو اجاگر کرتے ہیں۔ "ٹیرھی لکیر" کے شمن اور ایل کے کرداروں میں قدرے یکسانیت اور مماثلت ملتی ہے۔ فرق صرف عصر اور کردار کا ہے۔ شمن کی طرح ایل بھی اپنے والد علی احمد کی عیاش طبیعت سے متنفر اور اسکی عدم توجہی کا شکار اور ماحول کی ناسامدات اور فطری پابندیوں کے باعث وہی سب کچھ کر رہی ہے جو اسے نہیں کرنا چاہئے۔ نتیجہ باپ سے نفرت اور اس کے قبیح فعل پر ندامت کا پیکر بن جاتی ہے، فکر و فن، زبان و اسلوب کردار نگاری کا سلیقہ اسے اردو کے بہترین ناولوں کی صف میں کھڑا کرتا ہے۔

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں جیلد ہاشمی کا "تلاش بہاراں" (۱۹۶۱ء) اپنی مخصوص تکنک کی وجہ سے ایک مرتبہ رکھتا ہے۔ ناول کا پلاٹ راوی کی یادداشت کے سہارے بنا گیا ہے۔ اس مسموم بہار کا تذکرہ ہے جو آزادی کے بعد ہونے والے دلسوز فرقہ وارانہ فساد کی صورت میں آتی ہے سماج و معاشرے کے عصری ماحول اور ان میں بڑھتی خوابوں کو بڑی عمیق نظروں سے نمایاں کیا ہے کنور رانی تھا کر اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو لڑکیوں کے مسائل اور ان کے جائز حقوق کے لئے سرگرم عمل رہتی ہے کالج کے دوران اور پھر فساد میں مسلمان لڑکیوں کی زندگی اور عصمت بچانے میں خود ہی شہید ہو جاتی ہے۔ کنور رانی تھا کر کا کردار مثالی بن کر رہ گیا ہے۔ مصنفہ سماج و معاشرے

کی اصلاح کی خواہاں ہیں تاکہ بہترین معاشرہ کی تشکیل و تعمیر ہو سکے فنی لحاظ سے یہ ناول اہمیت نہیں رکھتا البتہ اس کی مقبولیت کا ایک سبب 'آدم جی پرائز' ہے۔

رضیہ فصیح احمد کا انعام یافتہ ناول "آبلہ پا" قدیم اور جدید نظریات و خیالات کے باہمی کشمکش سے ہونے والے نتیجہ کی کامیاب تصویر کشی کرتا ہے۔ اس گھر کی ازدواجی زندگی اور ماحول کی جیتی جاگتی تصویر میں ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ جہاں مغربی تہذیب و تمدن کے اثر کا غلبہ رہتا ہے۔ کہانی صبا اور اسد کے کرداروں، خطوط اور ماضی کی بازیافت کے سہارے بڑھتی ہوئی "بانی" کے گرد پوری گھومتی نظر آتی ہے۔ مغرب پرست اسد سچائیوں سے بے پروا نہ ہو پانے کی وجہ سے گمراہ ہو جاتا ہے۔ اس کے مقابلے صبا مشرقی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ مصنفہ مغربی و مشرقی قدروں کو نمایاں کرنے میں اپنی تخلیق صلاحیت صحت کرتی ہے عصری ماحول اور معاشرے کی عکاسی بڑی چابکدستی سے کی ہے۔ سیدھے سادھے اسلوب میں لکھی ہوئی یہ کہانی فنی کمزوریوں کے بعد بھی کامیاب ہے۔ کہانی کہنے کا گز نظر نگاری اور نجس رضیہ فصیح احمد کا ہی حصہ ہے۔

حیات اللہ انصاری کا "لبو کے پھول" (۱۹۷۰ء) کا شمار اردو کے بہترین ناولوں میں ہوتا ہے۔ ناول پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس کا کینوس تحریک آزادی سے لیکر حصول آزادی کے بعد پہلے پنج سالہ منصوبہ تک کو احاطہ کئے ہوئے ہے۔ ہندوستان کے تمام سیاسی، سماجی، محرکات، رجحانات اور میلانات کو اپنے حلقے میں لیتا ہے۔ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کے تمام مسائل اور معاشرتی گھریلوں کو سلجھانے کی کوشش بھی کی ہے پورے ہندوستان کی جیتی جاگتی تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ ان کا مخصوص سیاسی اور سماجی شعور پورے ناول پر چھایا ہوا ہے۔ صحافتی اور سیاسی شعور کا بھی غلبہ دکھائی دیتا ہے۔ ہندوستان کے ہر طبقہ کی عکاسی مخصوص تہذیبی اور روایتی انداز میں کی ہے۔ عیشمار کردار اپنے اپنے طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں جن کی اپنی زبان ہے۔ اپنے دور کے

مسائل اور تقاضوں کو بلا خوف نمایاں کرتے ہیں۔

”لہو کے پھول“ اپنے عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی، مذہبی اقتصادی تعلیمی مسائل کے پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالتا ہے کہ زندگی کی سچی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

البتہ غیر ضروری طوالت اور وسعت ہی اس ناول کا نقص ہے جس کی وجہ سے توازن اور ٹھہراؤ کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔

ایوان غزل (۱۹۷۱ء) جیلانی بانو کا مشہور و مقبول ناول ہے جس کا پس منظر حیدرآباد کا زوال آمدہ جاگیردارانہ نظام ہے۔ اس عہد کی حیدرآبادی سوسائٹی کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتا ہے۔ نئی اور پرانی قدروں میں ٹکراؤ کے باعث ایک جدید حمان انقلاب کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ظلم و استحصال کے خلاف آواز بلند کرنا انسانی عزم اور حوصلے کو ظاہر کرتا ہے۔ یوں تو بہت سارے کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ لیکن جانہ اور غزل کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ زبان و بیان تحفیل کی آمیزش، نادر تشبیہات اور دینی مکالموں نے کرداروں کی نشوونما میں ایک رچاؤ پیدا کر دیا ہے۔

”بستی“ (۱۹۸۰ء) اشتیاز حسین کا بہترین ناول ہے جس کا موضوع تقسیم ہند اور ہجرت ہے۔ اس ناول میں مغربی ہندوستانی نچلے طبقے کے ان افراد کو پیش کیا گیا ہے۔ جنہوں نے تقسیم کے بعد پاکستان جا کر بود و باش اختیار کر لی۔ اس کے ذریعہ انہوں نے ہندوستان، بنگلہ دیش اور پاکستان کے سیاسی سماجی مسائل کے تمام تر گوشوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ مرکزی کردار ذاکر کا ہے جس پر ناول نگار کا اپنا ذاتی تاثر چھایا ہوا ہے۔ صابرہ کا کردار خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ ”بستی“ کا مطالعہ کرنے پر پاکستان کی معاشرتی اور سیاسی حالات پر کچھ سوال ضرور ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ”بہت دیر کر دی“ (۱۹۷۲ء) عظیم سرور کی فکری صلاحیتوں کا ثمرہ ہے۔ بمبئی

کے ایک کم خواہ والے ملازم داؤد اور ایک طوائف سلطانہ کے پس منظر میں سماج و معاشرہ کے ذہنی کرب اور ماحول کو اپنی عہدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ مرزا سوآلی امر او جان اپنے اس تبسّیح فعل سے نجات پانے کے لئے فرار ہو کر اپنے گھر جاتی ہے۔ مگر سماج حتیٰ کہ ماں اور بھائی اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں لیکن علیم مسرور کی سلطانہ کو سماج خود قبول کرتا ہے؟ بہت دیر کر دی "کا شمار اردو کے اچھے ناولوں میں کیا جاتا ہے۔ اس ناول پر فلم بھی بن چکی ہے۔

"شام اودھ" ڈاکٹر احسن فاروقی کا ایک تجربہ ہے جو مغربی ناولوں کے فن و تکنیک پر لکھا گیا ہے لکھنؤ کی زوال آمد معاشرت کی عکاسی اچھے ڈھنگ سے کی گئی ہے۔

یوں تو اردو میں شاہکار ناول بہت کم لکھے گئے، پھر بھی یہ کہنے میں ذرا بھی تاثر نہیں کہ اردو ناول اپنے ارتقائی سفر پر کامزن ہے۔

یوں تو افسانے کے خدوخال فورٹ ولیم کالج اور علی گڑھ تحریک کے زمانے سے ابھرنے لگے تھے۔ لیکن اردو میں افسانہ 'افسانہ کی حیثیت سے مغرب سے آیا۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس کی جڑیں ہمارے یہاں پہلے سے موجود تھیں۔ مگر باضابطہ افسانہ لکھنے کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں سے پڑی بقول سلیم اختر:

• اردو افسانہ میں موضوعات اور اسالیب کے لحاظ سے جو

تجربات نظر آتے ہیں۔ یا تکنیک میں تنوع کی جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔ یہ

اردو افسانہ کے ابتدائی دور میں خاص طور سے دورِ حجامات عام تھے۔ ایک اصلاح و حقیقت پسندی کا اور دوسرا رومانیت و تخیل پرستی کا۔ حقیقت پسندی کی سربراہی پریم چند کرتے ہیں۔ جبکہ رومانیت اور تخیلی میلان کی قیادت سجاد حیدر یلدرم ان لوگوں سے قبل اس صنف کو جن افسانہ نگاروں نے مغربی افسانوں کے فن و تکنک سے متعارف کرایا۔ ان میں فیض الحسن بی اے، علی محمود، عبدالحلیم شرر، راشد الخیری، اور عزتی دہلوی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ پریم چند سے قبل سجاد حیدر یلدرم نے افسانہ لکھنا شروع کر دیا تھا۔ پھر بھی اردو کے بیشتر ناقدین منشی پریم چند کو اردو کا پہلا

افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو اس امر کی تردید ہو جاتی ہے۔ کیونکہ پریم چند کا پہلا افسانہ "انمول رتن" مطبوعہ زمانہ (۱۹۰۷ء) ہے جب کہ اس سے قبل سجاد حیدر یلدرم کا افسانہ "نشہ کی پہلی ترنگ" (معارف علی گڑھ ۱۹۰۷ء) شائع ہو چکا تھا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں۔

"اردو کا پہلا افسانہ پریم چند کا انمول رتن نہیں بلکہ یلدرم (سجاد حیدر) کا "نشہ کی پہلی ترنگ" ہے۔ اسلئے کہ خود پریم چند کے بیان کے مطابق ان کا پہلا افسانہ زمانہ ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا۔ لیکن اس سے سات سال پہلے یلدرم کا افسانہ معارف علی گڑھ ۱۹۰۷ء میں موجود ہے۔"۔۔۔

ان حقائق کی روشنی میں اگر غور کیا جائے تو پریم چند کو افسانہ نگار ہونے کا شرف صرف اس لئے حاصل ہے کہ انھوں نے ہی سب سے پہلے داستانِ رومانی اور تخیلی فضا سے ہٹ کر اردو افسانہ کا ایک نیا فریم بنایا۔ حقیقت نگاری کی ٹھوس اور مضبوط روایت کی بنیاد رکھی۔ انھوں نے افسانے کو سب سے پہلے آسمان سے اتار کر زمین کی سیر کرائی۔ اور سماج و معاشرے کے بہت سارے تلخ و پرپیچ مسئلوں کو اپنا موضوع بنایا۔ انھوں نے حقیقت نگاری کی بنیاد رکھ کر زندگی اور سماج کے ہر قسم مسئلوں اور گوشوں کو اجاگر کیا۔ ان کے افسانوں پر ان کا اصلاحی جذبہ غالب ہے۔ ہر اذہان اور دلکش اسلوب نگارش کے لحاظ سے انھوں نے عوام الناس کے اذہان کو وسیلہ بنایا۔ نتیجتاً قاری ایک تاثر لیکر افسانہ ختم کرتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری ایام میں مذہبی و اصلاحی تحریکیں نمودار ہوئیں۔ اور

صدی کے اختتام تک سیاسی و قومی تحریک کی شکل میں تبدیل ہو گئیں۔ بیسویں صدی کے اوائل میں یہ تحریکیں اپنے شباب پر پہنچ گئیں۔ جن کا مقصد صرف یہ تھا کہ تعلیمی و معاشرتی زندگی پر سکون اور بہترین طریقے سے گزرے۔ عالم دین اور مذہبی مفکروں نے اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا شروع کیا۔ کیونکہ مغربی تہذیب کے اثرات روز بروز پھیلنے لگے تھے۔ کہ تمام دانشوروں کو اپنی تہذیب و تمدن فنا ہوتا نظر آتا۔ ادیب و شاعر بھی اس دانش ور طبقے کا فرد ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ بھی عصری تقاضوں اور اس کی اہمیت سے واقف ہوتا ہے۔ اس لئے افسانہ نگار بھی ان تحریکات سے قدرے متاثر ہوئے۔ پریم چند کے افسانوں پر ان کا عہد اپنی پورے سماجی، سیاسی اور معاشرتی آب و تاب کیساتھ جلوہ گر ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ قوم و معاشرے کی اصلاح اور ماحول میں فلاحی رُود و ڈرائے کی کوشش کی یہی وجہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے راجپوتوں کے معاشرے کا جائزہ لیا، اور انھیں ماضی کی عظمت کا احساس دلایا۔ اور ان میں حب الوطنی کے جذبے کو بھرنے کی کوشش کی۔

”سوز وطن“ اسی احساس کی غمازی کرتا ہے۔ ”پریم چھپی“ اور ”پریم بھنسی“ کے افسانے اسکی عمدہ مثالیں ہیں۔ جس کے ذریعہ ہزاروں سال کے رکھ رکھاؤ اور آن بان اور سج دھج پر قائم رہنے کی تبلیغ کی۔

ان اصلاحی اقدام کا رد عمل یہ ہوا کہ سیاسی، سماجی اور معاشی حالات بدلتے ہوئے دیکھ کر تعلیم یافتہ طبقہ کو اس بات کی فکر ہوئی کہ جدوجہد آزادی میں جب تک غریب، نچلے اور متوسط طبقے کی شمولیت نہیں ہوتی ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوں گے۔ اس تحریک میں پریم چند کی قدآور شخصیت پر چھانی ہوئی ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے اپنے افسانوں کو، شہر کے پر شکوہ اور گہما گہمی کے ماحول سے ہٹ کر دیہات کے غریب مزدور کسان کھیت کھیلان اور ان کی سماجی و معاشی مسائل کو اپنے افسانوں

پلیٹ فارم سے ہو رہی تھی۔ ان کے علاوہ مغربی افسانے جو تراجم کے ذریعہ آئے۔ جن کی بنا پر انگارے کے افسانہ نگاروں نے ایک نئے مزاج، نئی جہت اور عصری آگہی سے اردو افسانوں کو مالا مال کر دیا۔

پریم چند نے "کفن" کے ذریعہ افسانے کو جس موڑ پر پہنچایا اور انگارے کے افسانوں نے جو راہ ہوار کی، ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کو اس سے کافی تقویت ملی۔ وقار عظیم لکھتے ہیں۔

• موضوع اور فن کے نقطہ نظر سے کفن اور انگارے میں جو باتیں بنیادی طور پر موجود تھیں انھیں ترقی پسندی تحریک سے جس کی بنیاد ہندوستان میں پہلے پہل ۱۹۳۶ء میں رکھی گئی زیادہ عام زیادہ پھیلنے اور زیادہ پھیلنے کا موقع ملا۔" اے

برطانوی حکومت نے جب انگارے کو ضبط کر لیا۔ اس کے رد عمل کے طور پر ان افسانہ نگاروں نے انجینڈ میں "انجمن ترقی پسند مصنفین" کی بنیاد رکھی۔ سجاد ظہیر اس انجمن کے روح رواں تھے۔ لکھنؤ میں اس انجمن کا پہلا اجلاس ۱۹۳۶ء میں منشی پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوا۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ پریم چند ذاتی طور پر ترقی پسند ضرور تھے۔ مگر وہ سرخ پرچم کے سایہ میں نہیں تھے۔ نتیجہ کے طور پر ان کے افسانے صرف "افسانے" رہے۔ فارمولا یا صرت نعرہ نہیں بنے۔ بہر کیف ترقی پسند تحریک کے اسباب و علل پر پچھلے صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

اس تحریک کے منشور اور بنیادی مقاصد کے زیر اثر لکھنے والے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد ہے جس میں بعض حضرات ایسے بھی ہیں جو ذاتی طور پر

کا موضوع بنایا۔ کیوں کہ انھیں معلوم تھا کہ ہندوستان کا دوسرا نام گاؤں ہے۔ انھوں نے بے غرضی "عسن" (۱۹۱۰ء) لکھ کر تمام روایتی ہندوؤں کو توڑ دیا۔ اس دور میں انھوں نے بہت سارے افسانے سپرد قلم کئے۔ جن کا مقصد اصلاحی اور دیہاتی زندگی کے مسائل کا حل تھا۔ اس ضمن میں پاکستان کے نامور نقاد ڈاکٹر معین الدین عقیل لکھتے ہیں: "اس دور میں خاصی تعداد میں ایسے افسانے لکھے جن میں متوسط طبقے کے ہندو گھرانوں اور ہندوستانی دیہاتوں کی معاشی زندگی کی بڑی حقیقی اور موثر تصاویر ہیں۔ ان کے ذریعہ پریم چند نے ہندو معاشرے کی مختلف رسموں کو ختم کرنے اور اس کے بہت سے مسائل حل کرنے کی کوشش کی ہے۔" ۱

پریم چند کے اس دور کے افسانے "آہ بے کسی"، "مجبوری"، "نئی بیوی" اور "حیرت" وغیرہ اسی نظریہ کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔ اسی زمانے میں اوروں کی طرح پریم چند بھی گاندھیائی افکار اور عقائد سے کافی متاثر ہوئے۔ وہ طبقاتی تقسیم اور ہریجنوں کی تحریک میں پیش پیش نظر آتے ہیں۔ "صرف ایک آواز" "مندرجہ جیسے افسانے اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔"

پریم چند کے تیسرے دور کے افسانے ہندوستان کے سیاسی حالات اور جدوجہد آزادی میں انکی شرکت کی غمازی کرتے ہیں۔ ملک میں سیاسی نقطہ نظر سے ایک عجیب و غریب بے جا پیدا ہو گیا تھا۔ ہندوستان کی تمام سیاسی و نیم سیاسی تحریکیں اپنی آخری منزل تک پہنچ چکی تھیں۔ اسی دور میں پریم چند عملی طور پر حصول آزادی کی تحریک میں شامل ہو گئے تھے۔ انھوں نے اپنے فکر و فن کے اعلیٰ نمونے اور واضح و بھوس حقیقت کی مصوری کی۔ سیاسی تحریک کے مابین اپنے عہد کی سماجی اور اصلاحی رجحانات

سے متاثر ہو کر بھی انھوں نے کسی افسانے لکھے۔ آشیاں برباد عورتوں کی جدوجہد آزادی کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔

پریم چند نے حصول آزادی کے لئے اپنے افسانوں سے مجاہدین اور ہندوستانی عوام میں عزم و حوصلہ بڑھانوی حکومت کے خلاف لڑنے اور اپنے حقوق حاصل کرنے کے جذبہ کو ہمیں کیا یہ ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ اس موضوع پر ان کے بہترین افسانے "دامل کا قیدی"، "قاتل"، "آخری تحفہ"، "جیل"، "سہاگ کی ساڑی" "جلوس"، "ہولی کا پہر"، "رات والا فیتہ"، "بھدے کا ٹٹو" وغیرہ ہیں۔

اپنے افسانوی سفر میں انھوں نے ملک کی سیاسی، سماجی اور معاشی زندگی کا بغور مشاہدہ کیا۔ اور شاید ہی کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر انکی نظریں مرکوز نہ ہوئی ہوں۔ دور آخر میں انکی رومانیت اور تصویر پرستی میں کمی آنے لگی۔ آخری وقت میں انھوں نے اردو کو ایک شاہکار افسانہ "کفن" دیا جو اردو افسانے کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ "کفن" اپنی تمام تر خوبیوں کے ساتھ ہی ساتھ سماج میں اخلاقی گراؤ تہذیبی زوال کو منظر عام پر لانے کا ذریعہ ہے، غور کرنے پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس افسانے کا بچا ہوا لاد پورے ہندوستانی سماج و معاشرے کی علامت ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں۔

"پریم چند نے کفن میں ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظام میں پیدا ہونے اور پرورش پانے والے دو انسانوں کی زندگی کے خارجی اور داخلی کوائف بیان کئے ہیں۔ ان میں مشاہدہ فکر اور تخیل کی تیزی، گہرائی اور وسعت نے مل جل کر پوری طرح ہم آہنگ ہو کر اپنا کام پورا کیا۔" لے

اسی دور کے وہ افسانہ نگار جنہوں نے حقیقت پسندی پر اپنے افسانوں کی اساس رکھی پریم چند کے مقلد ہیں۔ ان لوگوں نے پریم چند کے مقرر کئے ہوئے اصول کی پیروی کی اس روش پر چلنے والے معاصر افسانہ نگاروں میں 'سدرشن'، 'سلطان جید'، 'جوش'، 'اکبر آبادی'، 'اعظم کر بوی'، 'علی عباس حسینی' اور 'سہیل غظیم آبادی' وغیرہ ہیں۔ سدرشن نے بھی وہی کچھ محسوس کیا جسے پریم چند نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا تھا۔ متوسط طبقے کے ہندو شہریوں کے معاشرے میں پھیلی برائیوں اور کھوکھلی رسم و رواج کو اصلاحی ڈھنگ سے بیان کیا۔ جس میں فرسودہ رسم و رواج اور معاشرے کی زینت نمایاں ہے۔ ہندو معاشرے کی اصلاح ہی ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ انسانی جذبات و احساسات کو پیش کرنے میں مہارت رکھتے ہیں 'شاعر'، 'اپنی طرف دیکھ'، 'خانہ داری کا سبق'، 'صدائے جگر' ان کے بہترین افسانے ہیں۔

سلطان جید رجوش مغربی طرز معاشرت کی تقلید کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ مسلمانوں کی تہذیبی و معاشرتی اصلاح کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا دائرہ مقصدیت تک محدود رہ گیا۔ جو افسانے کے فن کو مجروح کرتا ہے جس کی وجہ سے ان کی حیثیت مصلح اور ریفارمر بن کر رہ گئی ان کے کامیاب اصلاحی افسانے یہاں نہیں، 'خواب و خیال' اور 'عالم ارواح' ہیں۔

اعظم کر بوی، علی عباس حسینی اور سہیل غظیم آبادی کے افسانوں میں گناؤں اور شہر کے بہت سارے پریچ گوشتے اور پردے کے پیچھے چھپی ہوئی تصویر ظاہر ہوتی ہے۔ اعظم کر بوی دیہی زندگی کے پیچیدہ مسائل کو حقیقت کا جامہ پہنا کر پیش کرتے ہیں۔ لیکن وہ قاری میں دلچسپی پیدا نہیں کر پاتے۔ ان کے یہاں وہ کشمکش نہیں ملتی جو پریم چند کا امتیازی وصف تھا۔

علی عباس حسینی کے یہاں دیہات کا دکھ اور کرب نظر آتا ہے۔ شروع کے

افسانے اصلاحی طرز کے ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے عوام کی معاشرتی حالت اور وطنیت کے جذبے کو اپنے افسانوں میں جگہ دی آخری دور کے افسانے کسی حد تک ترقی پسند تحریک سے متاثر ہیں۔ ان کے مشہور افسانوی مجموعوں "رفیق تہنانی"، "باہی پھول"، "آئی سی ایس وغیرہ کے افسانے قابلِ تحسین ہیں۔

دوسرا رجحان جس کی نمائندگی سجاد حیدر یلدرم کر رہے تھے خالص رومانی اور تخیلی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کو ترکی زبان، زبانِ وادب سے خاصی انیسیت تھی۔ جس کے نقوش ان کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔ یلدرم، پریم چند کے نظریے کے برعکس رومانیت اور غیر ارغی دنیا کی سیر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا موضوع محبت، شباب، عورت اور حسن و جمال ہے۔ مسلم معاشرے میں عورت اور مرد کا تصور کیسا ہے اور ان کے عشق کی نوعیت کیا ہے؟ ان کے افسانوں میں خاص طور پر غارت خانہ و گلستان، "آسیبِ الفت"، صحتِ ناخوش، اور دوسرے افسانے کے احساس و جمال کے ترجمان ہیں۔

اس رجحان کو آگے بڑھانے میں نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری پیش پیش رہے۔ گوکہ نیاز کے ابتدائی دور کے افسانے خالص رومانی اور تاثراتی ہیں۔ لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے سماج و معاشرے کی بدعنوانیوں کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا تنگنارستان، جمالستان، نقاب اٹھ جانے کے بعد، حسن کی عیاریاں اور دوسرے افسانے مثلاً، مختارات نیاز کے افسانے اسی احساس کی غمازی کرتے ہیں۔

مجنوں کا موضوع بھی "محبت" ہے۔ البتہ وہ حسن و عشق کو فلسفیانہ نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کے افسانے مغربی و بشری تہذیب کے اشتراک سے ترتیب پاتے ہیں۔ محبت میں ملنے والی تلخی، گھٹن، مایوسی و ناکامی سے افسانوں کا پلاٹ بنتے ہیں: خواب و خیال، سن پوشش، نقشِ ناہید اور بہت سارے افسانے

مقبول و معروف ہوئے جن پر ٹامس ہارڈی Thomas Hardy کی گہری چھاپے
 ۱۹۳۰ء کے آس پاس جن افسانہ نگاروں نے مغربی افسانوں کو بذریعہ
 ترجمہ اردو میں پیش کیا۔ افسانہ کی ترویج میں حصہ لیا۔ اور جن گرائڈر رول رہا۔ ان
 فنکاروں نے افسانے کو نئی فکر اور نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔ ان میں پروفیسر مجیب
 حیات اللہ انصاری، خواجہ منظور احمد، شاہد احمد دہلوی، منور احمد منٹو، عبد القادر سروری،
 اور سید طالب علی کے نام قابل ذکر ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز ہی میں سیاسی بیداری اور بین الاقوامی انتشار سے
 متاثر نوجوانوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ ایک ایسا دھماکہ کیا کہ اردو افسانہ ایک نئی منزل
 کی طرف بڑھتا نظر آیا۔ ان افسانوں کو سجاد ظہیر نے ”انگارے“ کی شکل میں ۱۹۳۲ء
 میں شائع کیا۔ ”انگارے“ ترقی پسند مصنفین کی دین ہے۔ اس افسانوی مجموعہ میں سجاد ظہیر
 رشید جہاں، احمد علی، اور محمود ظفر کے افسانے شامل تھے۔ اس کے شائع ہوتے ہی
 ادبی دنیا میں ایک دھماکہ ہوا۔ غم و غصہ کی آگ جودل میں سلگ رہی تھی۔ دفعتاً دھک اٹھی
 ”جو ہم کی طرح ہندوستانی سماج پر پھٹا۔ اور لوگ تھلا اٹھے، حکومت نے اسے ضبط کر لیا۔
 مگر اسکی اشاعت کا جو مدعا تھا وہ پورا ہو گیا۔“

چونکہ ”انگارے“ کے افسانہ نگار مغربی طرز معاشرت اور تعلیم و تربیت سے
 بہرور تھے۔ اس لئے ان کے اندر ایک انقلابی شعور پیدا ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان
 لوگوں کو اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، تعلیمی اور معاشی حالات سے واقفیت تھی۔
 ان نوجوان افسانہ نگاروں نے ہندوستان میں مروجہ رسومات، فرسودہ روایات،
 مذہب کی اندھی تقلید، سیاسی اور معاشی نظام کے کھوکھلے پن، سماج میں بڑھ رہی کربٹ

گھٹن، سیاسی قید و بند طبقوں کی تقسیم، جنسی کشمکش، تعلیم سے ناواقفیت جیسے اہم مسئلوں کو بڑی دلیری سے اُجاگر کیا ہے۔ یہ ایک طرح کا احتجاج تھا۔ جس کی وجہ سے مفاد پرستوں اور مذہب کے نام نہاد ٹھیکیداروں اور برطانوی حکومت کے پیرو خواہوں کو زبردست دھچکا لگا۔

یہ ایک طرح کا حکومت اور یہاں کے سرمایہ داروں کے خلاف زبردست احتجاج تھا۔ بالخصوص اعلیٰ طبقے کی طرز معاشرت کے نقائص اور ان کی گندی ذہنیت کو طنزیہ پیرائے میں نمایاں کیا۔ ان لوگوں نے جہاں انقلابی شعور بیدار کیا وہیں نئی نسل کے افسانہ نگاروں نے ان کا گہرا اثر قبول کیا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ افسانہ نگار جو پہلے سے لکھ رہے تھے اپنی روش بدل کر ان مقاصد کی طرف رجوع ہوئے۔ ان افسانہ نگاروں نے پرانی روایت کو اپنے غم و غصہ اور جذبات سے توڑ کر نئے میلانات اور تصور فن سے روشناس کرایا۔ بقول آل احمد سرور کے کہ:

’انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فرائیڈ، فنی نقطہ نظر سے حمیس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے۔‘

فنی نقطہ نظر کے علاوہ ان افسانوں سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ حصول آزادی اور ملک کے تمام اہم مسئلوں کو حل کرنے کے لئے سازگار ماحول پیدا ہو گیا اور ایک نئی دگر پر چلنے کا بہانہ مل گیا۔

ترقی پسند تحریک کے پھیلنے سے قبل افسانے تین رجحانات کے حامل تھے: حقیقت پسندی، اصلاح پسندی اور رومانیت جس کی نمائندگی ترقی پسند تحریک کے

ترقی پسند نہیں تھے۔ لیکن اس کی مقبولیت و افادیت نے انہیں ترقی پسند بننے پر مجبور کر دیا تھا۔ جس کا اثر ہوا کہ وہ بنیادی مقصد سے ہٹ کر فیشن کے طور پر افسانے لکھنے لگے۔ جن لوگوں نے ان مقصد کو پاؤں تکیل تک پہنچانے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی ان افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کی ضرورتوں کو محسوس بھی کیا۔ اور دوسری طرف مارکسی نظریہ کا پرچار بھی۔ کرشن چندر، سادات حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت جنتانی، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، وغیرہ نے اپنے مخصوص انداز اور ذوق کے تحت اردو افسانے کو انتہائی بلندی پر پہنچا دیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے ہیں جو دیہی علاقے یا مخصوص دیہات کے نچلے طبقے کے کسان، مزدور اور وہاں کی اہم پیچیدہ گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش میں لگ گئے اور کچھ افسانہ نگار شہری زندگی اور اس کے تمام تر مسائل پر اپنی نگاہ ڈالتے رہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کے افسانے شہری زندگی اور طرز معاشرت کے ترجمان ہیں۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس روایت کو ہی فروغ نہیں دیا۔ بلکہ زندگی کے نشیب و فراز، بدلتے ہوئے اقتدار، تیزی سے بڑھتے ہوئے زندگی کے گونا گوں مسائل اور اس سے قطع نظر مواد، ہیئت اور جدید رجحانات فکر و فلسفہ، نفسیاتی تجربات کے ذریعہ نت نئے تجربوں سے افسانے کے دامن کو بھر دیا۔

اپنے عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی مسائل کو اپنے افسانوں میں مخصوص درجہ دیا۔ سماج میں بڑھ رہی معاشی بد حالی کرب گھٹن غریبی بھوک، نچلے طبقے خاص طور سے کسان اور کھیت مزدور کی پریشانیاں، محرومیاں، زمینداروں کے ذریعہ ان کا استحصال طبقاتی کشمکش، انسان دوستی، ایثار و قربانی جنسی مسائل اور اسی طرح کے بے شمار مسئلوں کو اپنا موضوع بنایا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کی فہرست

کا ایک بڑا نام کرشن چندر کا ہے۔ جس طرح پریم چند کے افسانوں سے گھاؤں الگ کر دیا جائے تو ان کے یہاں کچھ نہیں بچتا، اسی طرح اگر کرشن چندر کے افسانوں سے شہر علیحدہ کر دیا جائے تو کرشن چندر بھی خالی نظر آئیں گے۔ کرشن چندر نے شہری زندگی کی جو سچی اور حقیقی تصویر اناری ہے وہ موجودہ عہد کے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نظر نہیں آتی۔ یہ صحیح ہے کہ کرشن چندر نے افسانے میں کوئی اہم تجربہ نہیں کیا۔ ”معاشر میں بھٹکنا، ٹھوکر کھانا انسان اپنی انفرادیت کے ساتھ ان کے فن میں موجود ہے۔“

ان کے اولین افسانوں میں روایت اور تخیلیت نظر آتے ہیں۔ ”طلسم خیال“ جیلم میں ناؤ پر اور ”آنگن“ اس کی زندہ مثال ہیں۔ کرشن چندر زندگی کے تلخ تجربات کو رومانی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ دھیرے دھیرے اس حد سے نکل کر معاشرے کی عصری ضرورتوں کو اپنے یہاں جگہ دیتے ہیں۔

جہاں فکر و احساس، انسانی پیکر میں چلتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں ”نظارہ“ کے افسانے بے رنگ و بو، جنت اور جہنم، خونی ناچ، دل کا چراغ، اس کی روشن مثالیں ہیں۔ اس دور کے افسانوں میں ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ کو فنی نقطہ نظر سے خاصی اہمیت حاصل ہے۔ جو افسانے کی روایت سے انحراف اور چند بنائے گئے اصولوں سے الگ نوعیت رکھتا ہے۔ حقیقت کو من و عن بیان نہیں کرتے بلکہ اس میں تخیل کا عنصر شامل کرتے ہیں۔ انہیں فطرت سے دلی لگاؤ ہے۔ جس کا سبب یہ ہے کہ ان کے سارے افسانے فطرت اور کائنات کے محور کے گرد گردش کرتے ہیں۔ کٹھیرے انہیں خاصی رغبت ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے انہوں نے بیس بہا تجربے کئے ہیں۔

”ٹوٹے ہوئے تارے“، ”حسن و حیوان“، ”پورب دلش ہے“، ”شعلہ ہے درد“، ”زندگی کے موڑ پر“، ”گر جن کی ایک شام“ اور ”بالکونی“ انکے فن کو پرکھنے کیلئے کافی ہیں۔

آزادی کے بعد ہونے والے دلدوز فسادات پر انھوں نے اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا ہے: ”ہم وحشی ہیں“، ”فسانہ پر بہترین مگر اس پر جذباتیت چھائی ہوئی ہے۔ البتہ ایک پیرس“، ”کاشمار اردو کے بہترین افسانوں میں کیا جاسکتا ہے“، ”ایک بے جان اور بے حس ٹرین کو زبان دے کر انسان کی وحیانہ زندگی اور بے حسی پر زبردست اور کاری طنز کیا ہے!“

آزادی کے بعد انسانیت، انسان دوستی اور مساوات کو اپنا موضوع بنایا۔ اور اس پر بہت کچھ لکھا ہے۔ ”ان داتا“ قوط بنگال پر لکھا گیا بہترین افسانہ ہے: ”ہوائی قلعے“ کے افسانوں کے ذریعہ انھوں نے سماج و معاشرے کی بے راہ روی و گھنائنی طریقہ زندگی پر کاری ضرب لگائی ہے۔

سعادت حسن منٹو جنھیں کبھی ترقی پسند افسانہ نگار کہا گیا تو کبھی رجعت پسند اور بیشتر انھیں جنس زدگی کا شکار سمجھتے ہیں۔ مگر بنیادی طور پر منٹو کوئی ”پرست“ نہیں تھے۔ خالص افسانہ نگار تھے۔ جو چیز انھیں جیسی نظر آتی تھی بیان کر دیتے تھے۔ اس لئے ان کے افسانوں پر کوئی عنوان دینا مناسب نہیں ہے کیونکہ انکے افسانے مختلف نوعیت کے ہیں۔ منٹو کی زندگی اور ذہنیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ان کے افسانوں کا تجزیہ کیا جائے تو لاشعوری طور پر وہ فرائیڈلزم کے قریب ہو گئے ہیں۔ منٹو کو شروع ہی سے روسی ادب بالخصوص روسی کہانیوں سے خاصی دلچسپی رہی چنانچہ گوگول، چیخوف اور گورگی وغیرہ کے افسانوں کا ترجمہ بھی انھوں نے اسی ذوق

کے تحت کیا۔ اپنی ذہانت اعلیٰ ظرفی اور گونا گوں صلاحیت کے باعث بہت جلد افسانوی ادب میں اپنا منفرد مقام پیدا کر لیا۔ کیونکہ منٹو کا فنی شعور افسانوی سی کیلئے موزوں تھا۔ منٹو نے سماج اور معاشرے کی انسانی زندگی کا مشاہدہ بڑے قریب سے گہرائی کے ساتھ کیا۔ اور تہ بہ تہ جو چیز چھپی ہوئی تھی۔ اس کو عیاں کر دیا۔ سماجی، معاشی، سیاسی اور جنسی مسائل کے حقیقی پہلوؤں پر منٹو نے بڑی عینک نگاہ ڈالی۔ منٹو زندگی کی خارجیت کو نہیں بلکہ داخلیت کی عکاسی بڑی گہرائی سے کرتے ہیں۔ ان گوشوں پر جن پر پردہ پڑا ہوا تھا اس کو ہٹا دیا۔ ان کے فن کی سب سے بڑی خوبی یہ نظر آتی ہے کہ وہ نہ تو "فرائیڈ" کے فلسفہ تحلیل نفسی کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور نہ "کارل مارکس" کی معاشی تھیوری کو بلکہ اس کے برعکس وہ اپنے ذاتی مشاہدے اور تجربات کو افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ منٹو زندگی کے بدایت مناظر سے سوسائٹی میں انقباس پیدا ہوتا تھا۔ اس کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔

منٹو کے پہلے دور کے افسانوں میں "نیا قانون" بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ جوان کا انقلاب آفرین افسانہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار منگو کوچان ہے۔ جو اپنے کو غلام قوم کا فرد سمجھتا ہے۔ اس کے افکار اس کی سیاسی بیداری کی غماز ہیں۔ نیا قانون کے بعد ان کی کردار نگاری اور جہیزیات نگاری کا مرکب "ہتک" میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ "ہتک" کا موضوع طوائف ہے۔ یہ طوائف مرزا رسوا کی امرا و جوان ادا، اور قاضی عبدالغفار کی "لیلیٰ" سے مختلف ہے۔ یہ طوائف دراصل بیسویں صدی کی طوائف ہی ہو گئی ہیں۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ہے جو اس کی نفسیاتی تحریک اور کیفیات کو ظاہر کرتی ہے۔ "ہتک" میں سو گندھی کا ذہنی اور جذباتی ہیجان موثر نشین سیٹھ کے منہ سے نکلے ہوئے

اسے ایک حقارت بھرے لفظ اور اونہرے کا نتیجہ تھا۔ لے

اس طرح کالی شلوار کی سلطانی جو قبیح زندگی گزارنے کے باوجود بھی مذہبی رسومات کا پاس رکھتی ہے۔ محرم کے لئے ایک کالی شلوار کی خواہش اس امر کی نشاندہی کرتی ہے۔ منٹو کی بڑی یہ ہے کہ معمولی سے معمولی بات میں وہ ایک نئی بات پیدا کر دیتے ہیں اور وہی نقطہ پھیل کر افسانہ بن جاتا ہے۔ داخلی و خارجی کیفیات کی کشمکش اور تصادم کے ذریعہ سماج کو بھنڈو دینا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جنس کے مسئلے پر منٹو نے بہت سارے افسانے لکھے جن کی وجہ سے انھیں جنس پرست کہا گیا۔ اور معاملہ عدالت پہونچا۔ مگر منٹو جنس کی اہمیت سمجھ چکے تھے۔ دھواں، پھلما، چوہے دان، ٹنڈا گوشت، اور کھول دو اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ان افسانوں کے بعد منٹو کے تجربات اور مشاہدات کا دائرہ اور وسیع ہو جاتا ہے۔ جہاں جزئیات نگاری، کردار نگاری، سیرت ڈرامائی پھولیشن، بیانیہ انداز، طنز و شوخی، معنی خیز جملے، سب مل کر اسے کمال فن تک پہونچا دیتے ہیں۔

آزادی کے بعد ہونے والے فسادات پر منٹو جو افسانے لکھے وہ شاہکار ہیں۔ ٹوبا ٹیک سنگھ اس کی روشن مثال ہے۔

ترقی پسند تحریک سے متعلق افسانہ نگاروں میں وہ افسانہ نگار جن کے افسانے موضوع کیساتھ ساتھ فن کی بلندیوں پر پہونچنا نظر آتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ ہنر و فن تیسرے تشکیل کے ساتھ ہی ساتھ بیدی نے اردو افسانے کو نئے مزاج اور جدید رجحان سے ہم آہنگ کیا۔ انھوں نے بدلتے ہوئے معاشرے میں طبقاتی کشمکش، ذہنی کرب و بھجان، تاثیر و تاثر میں ڈوبے ہوئے لب و لہجہ کو ایک نئے انداز

میں پیش کیا۔ بیدی کے یہاں سب سے بڑی خوبی یہ نظر آتی ہے کہ وہ زندگی کے تلخ حقائق کی گہرائیوں تک جاتے ہیں۔ اور انہیں روشن کرنے میں ضبط و توازن کو ہاتھ سے نہیں دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری ان کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد ایک تاثر قبول کرتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر قاری کی بصیرت میں اضافہ ہوتا نظر آتا ہے۔

بیدی سماج و معاشرے کے چھوٹے سے چھوٹے واقعات کو اپنے افسانے کا موضوع بناتے ہیں۔ اور زندگی کا عمیق مطالعہ و مشاہدہ کرتے ہیں۔ زندگی کے ٹھوس حقائق کی کھوج اور سماج کی پرپیچ گتھیوں کو سمجھنے اور انہیں سلجھانے میں انہیں بہارت حاصل ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ”دانہ و دام“ ہے۔ جس کے افسانوں نے بیدی کو ایک نکتہ صاف اول کا افسانہ نگار بنا دیا۔ بیدی کے افسانوں پر روسی افسانوں کی چھاپ گہری ہے۔ پس ماندہ اور اوسط طبقے کی زندگی میں ہونے والے نشیب و فراز، بھوک سے بکلتے عوام، ان کی محرومیاں، پریشانیاں، معاشرتی رسم و رواج اور خوشیاں ان کے افسانوں میں واضح طور پر نمایاں ہیں۔ اس کے علاوہ بیدی کے یہاں جنس کا تصور الگ نوعیت رکھتا ہے جو عصمت چٹائی اور منٹو سے یکسر جدا ہے۔ ان کے یہاں قدیم دیومالائی داستانوں کے قصے بھی ملتے ہیں۔ جو ان کے رومانی اور جلی رشتے کی ترجمانی تو کرتے ہی ہیں بلکہ دیومالائی اور اساطیر نقش و نگار کے ذریعہ موجودہ زندگی کو اس بلکے وابستہ کر دیتے ہیں۔

بیدی کے یہاں کردار نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ کردار نگاری کو برتنے میں ان کا گہرا نفسیاتی مشاہدہ، ٹھوس حقائق اور فنی شعور غالب رہتا ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے۔ ان کی زبان زیادہ فنی اور باریک نہیں ہے۔ ان کے اسلوب میں لطیف طنز اور ہلکی مسکراہٹ بھی ملتی ہے۔ ”گرہن“، ”لاجونی“، ”اپنے دکھ مجھے دیدو“، ”اعوا“، ”دیوالیہ“، ”بسی ٹرک“، ”صرف ایک سگریٹ“ وغیرہ ان کے مشہور و مقبول افسانے ہیں۔

عصمت چٹائی نے اپنے معاصرین سے الگ اپنا میدان منتخب کیا ہے۔ اپنے

افسانوں کا موضوع ہندوستان کے مسلم متوسط طبقے اور معاشرہ کو بنایا ہے۔ جو زمیندارانہ اور جاگیردارانہ نظام کا لازمی خاصہ تھا۔ انھوں نے سب سے پہلے چہار دیواریوں کے اندر قید عورتوں کی بود و باش اور رہن سہن زبردستی لادی گئیں۔ مذہبی پابندیاں، توہم پرستی اور کھوکھلے رسم و رواج پرکاری ضرب لگا کر سماجی و جنسی حقیقت نگاری کو روشنی کیا۔ عصری زندگی کا مطالعہ کرنے کے بعد انھیں معاشرے کی ناہمواری کے جو اسباب نظر آئے۔ مثلاً عورتوں کی ضرورتیں، انھیں مردوں کے برابر حقوق دلانے اور انکی آزادی کے لئے احتجاج کرتی نظر آتی ہیں۔ بالخصوص عورتوں کے ذہنی و جنسی کشمکش جو ان کے دل و دماغ کو مضطرب کئے رہتے ہیں۔ ان کی ترجمانی بڑی مننی چابکدستی سے کرتی ہیں معاشرے کی شوخ و طراز لڑکیوں کے گونا گوں مسائل کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جنسی و ذہنی کرب کو نفسیاتی پیرائے میں بڑی بیباکی سے پیش کرنے میں سب سے آگے ہیں۔

یوں تو عورتوں کے مسائل کو کئی ترقی پسند افسانہ نگاروں نے پیش کرنے کی سعی کی مگر عصمت ہی وہ پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ان کی نفسیات کو سمجھا اور ان کی دکھتی رگوں پر انگلی رکھ دی۔ لحاظ ان کا مقبول افسانہ ہے جو ادبی حلقے میں معرض بحث بنا۔ انسانوں کی نفس پرستی اور سماجی بے راہ روی اور جنس زدگی کی کیفیتوں پر جو چار حانہ تبصرہ کیا ہے۔ وہ بظاہر پسندیدہ نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت کی موثر گائی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے بے شمار افسانے ان کے فن اور نظریے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ پیشہ، میرا بچہ، ڈائن، ساس، نیرہ، جوانی اور چوتھی کا جوڑا، ان کے مشہور افسانے ہیں۔ ان میں جہاں اور خوبیاں ہیں اس کے ساتھ ہی ساتھ انسانی رشتوں کے پاس کو مقدم سمجھتی ہیں۔ فسادات پر ان کا افسانہ "جرمیں" اہمیت کا حامل ہے۔

عصمت کو کردار نگاری کا سلیقہ خوب آتا ہے۔ ان کے کردار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔ فن و تکنیک کے تجربہ کے ساتھ ہی ساتھ ان کا ہر اگانہ اسلوب

ان کے فن کو نکھارتا ہے اور ان کو عوامی زندگی بخشتا ہے۔ سادہ صاف زبان، مسلم معاشرے کی عورتوں کی بول چال، بر محل محاورے اور دوزمرہ کے بولے جانے والے جملے، موقع کی نزاکت سے چنیوہ الفاظ کا استعمال، رمز و طنز کے لطیف جوہر انھیں فن کی بلندی بخشتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی اپنا موضوع پنجاب اور اس کے دیہی علاقے کو قرار دیتے ہیں ان کے افسانوں کی زندگی کا دائرہ بڑی وسعت رکھتا ہے۔ سماجی، اخلاقی اور معاشرتی زندگی کی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ ملکی سیاست اور بین الاقوامی محرکات کا پختہ رنگ بھی ملتا ہے۔ بالخصوص پنجاب کے رومانی حصار میں وہاں کے عصری مسائل ادنیٰ و پسماندہ طبقے کی مجبوریوں اور محرومیوں، بے گھالت، مفلسی، سماجی ناہمواری اور جدوجہد آزادی جیسے اہم موضوعات کو بڑی عمدگی سے پیش کرتے ہیں۔

ابتدائی افسانوں پر مقصدیت اور روایت کا رنگ کچھ زیادہ دکھائی دیتا ہے پنجاب کی تہذیب اپنے تمام لوازمات اور رسم و رواج سب سے الگ تھلگ ہیں۔ یہ افسانے ان کے مجموعہ چوپال میں موجود ہیں۔ لیکن "بگولے" میں وہ اپنی تھیم کچھ تبدیل کرتے ہوئے زندگی کا تلخ تجربہ کرتے ہیں پہلے دور کے افسانے دیہات کے تمام تر مسئلوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ لیکن "آنچل" اپنے اور طلوع و غروب کے افسانوں میں ایک ٹھہراؤ اور پختگی آتی۔ مقصدیت میں وہ گہرائی اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے جنگ آزادی کے پس منظر میں ہونے والے مضر اثرات کی موثر عکاسی "بیر و شیماسے" پہلے بیر و شیماسے کے بعد میں کیا ہے۔ اس طرح قاسمی کے افسانے اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتا ہے۔ اور تقسیم ہند کے بعد افسانے میں اپنی فنی قدر و قیمت کے باعث عروج کی منزل تک پہنچ جاتا ہے اسلوب بیان تاثر و دلنشینی میں ڈوبا ہوا ہے۔

حیات اللہ انصاری جو شروع میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ اور

پھر اس سے الگ ہو کر کانگریس کا لبادہ اوڑھ لیا۔ لیکن ان کے افسانوں پر ترقی پسند تحریک کی بھرپور تھاپ ہے۔ ان کا پہلا افسانہ "بڈھا سود خوار" غریب طبقے کے ساتھ کئے گئے استحصال اور جبر و ظلم کی بہترین مثال کے ساتھ وہ حقیقت نمائی بھی کرتے ہیں ان کا موضوع سماج کا پخلا اور پست طبقہ ہے۔ خصوصیت سے مزدور کسان بھوک سے بکلتے ہیں۔ عوام اور سماج کے تہہ دار پہلوؤں اور متعدد مسئلوں کو بڑی چابکدستی سے پیش کرتے ہیں۔ ہاں ان کا رویہ انسان دوستی کا ہوتا ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "انوکھی مصیبت" کے افسانے عین ترقی پسند رجحانات کے علمبردار ہیں "کمزور پورا" "ڈھانی سیر آٹا" اور "بھرے بازار میں" ہیں۔ انھوں نے حقیقت پسندی کا ثبوت دیا ہے "آخری کوشش" حیات اللہ انصاری کا ہی نہیں بلکہ اردو کے بہترین افسانوں میں قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے بعد کے افسانوں میں صحافت کا رنگ نمایاں ہے۔ جہاں انسان دوستی اور ملکی وقوی کی جھتی کا پہلو ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ان کی یہ کوشش شعوری ہے تقسیم وطن اور فرقہ وارانہ فسادات پر ان کے کئی افسانے ملتے ہیں۔ "ماں بیٹا" "شکر گزار آنکھیں" ان کی انسان دوستی، احساس طبیعت اور داخلی کیفیات کے ترجمان ہیں۔ بول چال کی عام اور سادہ زبان ان کے افسانوں کی مایہ الامتیاز خصوصیت ہے۔ مختصر طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے سلسلے میں یہ بات بڑے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے اردو افسانے کی روایت کو جس کی ابتدا پریم چند کے ہاتھوں ہوئی ہے، نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ اس میں تجربے بھی کئے نئے موضوعات سے آشنا بھی کیا۔ ملکی غیر ملکی افسانوں کو ناول بنا کر اپنے افسانے ترتیب دیے گویا افسانے کا ایک نیا دبستان قائم کر دیا۔ ان افسانہ نگاروں میں جنھوں نے اردو افسانے کو نئی جہت سے آشنا کیا۔ ان میں جن کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ اپندرناتھ اشک، اختر حسن رائے پوری، اختر انصاری، دیوند رسیٹارہتی، بلونت سنگھ، خواجہ محمد عباس

اختر اور نیوی، ہندو نامتھ، ہنس راج رہبر، رامانند ساگر، ابراہیم جلیس، ہابڑہ مسرور، خدیجہ مسرور، شکیلہ اختر، ممتاز مفتی، اور حسن عسکری وغیرہ کے علاوہ بہتوں نے افسانے کی روایات میں اضافہ کیا۔

تقسیم ملک کے بعد افسانہ نگاروں کی جونسٹل پاکستان گئی وہاں ان کے مسائل یہاں کے مسائل سے الگ تھے۔ وہاں کی مٹی ان ادیبوں کے لئے بالکل نئی تھی۔ گوکہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان کچھ زیادہ فاصلہ نہیں تھا۔ پھر بھی تہذیبی نقطہ نظر سے مغربی ہندوستانی اور شمالی ہندوستان کا ادیب نئی ذات اور شہریت کو پنجاب میں تربیت پائی ہوئی ذات اور شہریت سے الگ محسوس کرتا تھا۔ نتیجتاً یہی احساس ان کے افسانوں میں در آیا۔ پاکستان میں بھی تقریباً ۱۹۵۰ء تک ترقی پسند افسانہ نگار پورے سماج، گروہ اور طبقے کو ساتھ لے کر چلتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے نزدیک فرد کی پہچان کا ذریعہ طبقہ یا سماج تھا۔ تقسیم ہند، پاکستان کا قیام اور پھر فرقہ وارانہ فسادات اور اس سے پیدا شدہ ناخوشگوار حالات، ہجرت کا مسئلہ ایسے مسائل تھے۔ جسکی بنا پر فرد، سماج اور اپنے طبقہ سے الگ ہوتا گیا اور یاسیت کا شکار ہو گیا۔

پاکستان میں مارشل لا کے نفاذ کے بعد یہاں سے جانے والوں کو اپنا مستقبل تاریک نظر آنے لگا۔ اسی عدم سیانت کا احساس دھیرے دھیرے انہیں توڑنے اور ان کو مفلوج کرنے لگا۔ اسی طرح ہندوستان میں بڑھتی ہوئی غربت اور بے روزگاری وہ ساری امیدیں جو آزادی سے وابستہ تھیں، آزادی ملنے کے بعد وہ یکسر خواب و خیال ہو گئیں۔ اس سے جو عوامی رد عمل ابھر کر سامنے آیا وہ دہشت گردی اور انارکی اور گونا گونا جرم زدگی میں ان کو اپنی فلاح و بہبود دکھائی دیا۔ نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ پورا سماج فرقہ واریت اور جنگ کا شکار ہو گیا۔ کرسیوں پر بیٹھے ہی رشوت، کرپشن، فرقہ وارانہ فسادات اور

اس کے علاوہ زبان کے ساتھ غیر منصفانہ رویے سے اردو افسانوں کو ایک نئے موضوع کے اظہار کا موقع مل گیا اور ایک نیا اظہار ابھر کر سامنے آیا۔ جسے علاقائی اظہار کہا جاتا ہے۔ آزادی کے بعد ایک نکتہ ملک کا معاشرتی ڈھانچہ تبدیل ہونے لگا۔ گزشتہ صفحات پر یہ بات کہی جا چکی ہے کہ تقسیم ملک، پاکستان کا عالم وجود میں آنا، فروغ دارانہ فسادات اور ان کے رد عمل — پھر دونوں ملکوں کے سیاسی، سماجی اور معاشی محرکات اور وہ سارے عوامل جن کے سبب سماج بکھر چکا تھا۔ ہر طبقہ دوسرے طبقے سے متصادم تھا۔ ماحول کی گھٹن کرب و اضطراب کا عالم، مایوسی، تنہائی، غیر عزت نفس کا احساس یہ وہ ماحول تھا جس کے زیرِ فرد بھٹک رہا تھا۔ اس کے سامنے بہت سارے مسئلے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد جن نئی نسل نے افسانہ لکھنا شروع کیا وہ سماج، جماعت اور طبقے کو ساتھ نہ لیکر فرد کے ذہنی انتشار، داخلی جذبات اور کیفیات کو اجاگر کرنے لگا۔ یہی ان کے افسانے کی تھیم تھی۔ ان افسانہ نگاروں کے دلوں میں ایک کرب، خلش انتشار اور ایک بغاوت تھی۔ چنانچہ خارجیت سے ہٹ کر داخلیت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ یہ حقیقت مسلم ہے کہ آزادی کے بعد بیس پچیس برسوں میں افسانے نے ہمیشہ بہا تجربے کئے ہیں جو موضوعات فن و تکنیک اور اظہار و بیان کے لحاظ سے بہت پہلے شیشے کی حیثیت رکھتا ہے۔ افسانہ نگاری کی نئی نسل سے متعلق گوپی چند رائے لکھتے ہیں۔

• نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور القطار کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے اکثر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب، ایک خلش اور نئی آگ تھی جو ان کے پورے وجود کو جلائے دے رہی تھی۔ خوابوں کی شکست، سانس کی تکنیکی

جیت لیکن روحانی ہار فرد کی بے بسی وقت کی گزراں نوعیت
لیکن تسلسل، وجودی ذمہ داری کی وہشت، باطن کے اصرار کے
تجسس نام رشتوں کی نوعیت کی پہچان، شخصیت کے زوال اور
آگہی کے آشوب سے بچنے کی جستجو اور ان سے ملتے جلتے
عوامل سے

آزادی کے بعد خاص طور سے دو بلند قامت شخصیتیں اپنی اعلیٰ صلاحیت، فنی
شعور اور اظہار و بیان کے باعث ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ اپنے امتیازی انداز بیان اور
خاص فکر و آگہی کی وجہ سے انھیں دو گروپ میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں گروپ
کے افسانہ نگار ترقی پسند تحریک سے منسلک نہیں ہیں البتہ غیر شعوری طور پر وہ ترقی
پسند نظر آتے ہیں۔ ان میں پہلا نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔

قرۃ العین حیدر جو پہلے سے لکھ رہی تھیں، بلا کی ذہانت، گہرا مشاہدہ رکھتی
تھیں ان کے افسانوں میں خاص طور سے اودھ کی جاگیر دارانہ قدروں کے مٹنے کا
نوحہ دہا نام اور ان سے متعلق Nostalgia ہے اور تھلاہٹ سے ابھرنے والی ایک
کراہ ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ فن و ہیئت اور مواد و اسالیب کے لحاظ سے
ان کے افسانے انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں مزدور کا درد بھی ہے۔ اور
قدیم مشترکہ کلچرل اور ان کے صدیوں پرانے رشتے، ماضی کی بازیافت اور وقت کا تسلسل
یہی ان کے خاص موضوعات ہیں۔ تکنیک و اسلوب ان کا اپنا ہے۔ ان کا فکر و فلسفہ
جسے وہ کبھی کرداروں کے شعری اسلوب میں اور کبھی کرداروں کے نفسیاتی پیرائے میں
ادا کرتی ہیں اور کبھی وقت کے بہاؤ کی تکنیک سے اور کبھی Association of Ideas

اور حوالہ جات References کے سہارے موضوعات کا برتاؤ Treatment

تھوڑا گہرائی لئے ہوتا ہے۔ ان تمام لوازمات کے ساتھ ان کا فن سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے ذریعہ اعلیٰ طبقے کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے ایک محدود دائرے میں پھنس کر رہ جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے دانشور طبقہ ہی ان کے افسانے سے محظوظ ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں سے قطع نظر ان کے افسانے پرکشش ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے ان کی اعلیٰ بصیرت اور مہارت کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان کے افسانوں کے کئی مجموعے چھپے۔ ستاروں سے آگے، شیشے کے گھر۔ اور پت جھڑ کی آواز کے کئی افسانے لائق اعتنا ہیں۔ سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، فلسفیانہ ہونے کے باوجود، قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔

دوسرا نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین کو اپنی آبائی سرزمین سے جدا ہونے کا شدید غم ہے۔ ہجرت اور ہجرت کے بعد اپنے آبائی وطن کی محبت اور قاضی کی سرگزشت (Nostalgia) سے جو افسردگی ان میں پیدا ہو چکی تھی وہ افسانے کی صورت میں رونما ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کا اسلوب تمثیلی و اساطیری ہے۔ داستانوں قدیم حکایتوں اور فیلس کو آج کے عصری آگہی کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں۔ علامتوں کا بھی التزام برتتے ہیں۔ مٹھ (MYTH) سے شروع کر کے آج کے دور سے ملا دیتے ہیں۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ باتوں کو مختصر پیرائے میں ادا کر دیتے ہیں۔ گویا دریا کو کوڑے میں بند کر دیتے ہیں۔ آخری آدمی، زرد کتا، ہم سفر، کایا کلپ، اور شہر افسوس وغیرہ انکا نمائندہ افسانے ہیں جو ان کے فن کی بہترین ترجمانی کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بیچ جو تیسرا گروپ ابھرتا ہے، فن تکنیک اور اظہار و اسلوب کے لحاظ سے ان میں خاص طور سے دو طرح کے لکھنے والے سامنے آتے ہیں۔ ایک گروپ جن کی جڑیں ترقی پسندوں سے شعوری غیر شعوری طور پر جڑی نظر آتی

میں جو افسانے کو نئے عوالم، عصری حسیت، جدید مزاج، نئے آہنگ کے ساتھ تبدیل کرتے ہیں۔ جنہیں نئی زندگی اور مسائل کی فکر ہے۔ البتہ ان کے یہاں بغاوت کا جذبہ کچھ مدغم ہے اس رجحان کی نمائندگی رام لعل، جوگیندر پال، کلام حیدری، شرون کمار وریا، غیاث احمد گدی، جیلانی بانو، اقبال مجید، اقبال ستین، رتن سنگھ، عبدالستار ستیش بٹرا، قیصر تمکین، عابد سہیل، واجدہ تبسم، غلام الثقلین، آمنہ ابوالحسن، امر سنگھ، عوض سعید وغیرہ کرتے ہیں۔

ان میں کچھ ایسے بالکمال، ذی فہم اور سنجیدہ صاحب قلم ہیں جنہوں نے افسانے کو فن و تکنیک کے جدید ترین تجربوں سے روشناس کرایا اور روایت کو باقی بھی رکھا۔ کچھ حضرات ایسے بھی ہیں جنہوں نے علامت اور تمثیل کا بھی التزام برقرار ان افسانہ نگاروں کے سامنے عہد حاضر کا شکستہ دل انسان ہے۔ اس کی بیکسی، مایوسی ذہنی انتشار، استحصال کا جوا حبکی گردن میں پڑا ہوا ہے۔ ان کے سامنے معاشرہ کی بے بس زندگی ہے۔ ان کے پیش نظر وجودیت کا فلسفہ ہے، زمزیت، غیبت اور اشاریت کے امتزاج نے حقیقت پسندی پر زور دیا۔ غیر مرئی اور بے نام جذبوں کو زبان اور نام عطا کیا۔ اور انسان کے فطری تقاضوں کو اپنا موضوع بنایا۔ لے

رام لعل کے افسانے عصری اعتبار سے جدید تو نہیں ہیں مگر کسی حد تک اس پر جدیدیت کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ روایتی اسلوب کے ساتھ جدید لوازمات کو پرستے ہیں کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ اور واقعات کا التزام اس انداز سے کرتے ہیں کہ کردار کا شخصی پہلو نمایاں ہو جاتا ہے۔ رام لعل علامت کا بھی استعمال کرتے ہیں چاپ، حیرت زدہ لڑکا، تین بوڑھے وغیرہ ان کے مشہور افسانے ہیں۔

جہاں تک جو گیند رپال کا سوال ہے ان کا اپنا مخصوص لب و لہجہ ہے۔ عصری زمانہ کی زندگی کے پیچیدہ مسئلوں کو اپنی تخلیقی قوت کے سہارے پیش کرتے ہیں۔ وسیع مطالعہ، تجربہ اور مشاہدہ کے باعث ان کے افسانے میں زندگی کی تابناکیاں بھلکتی ہیں۔ بہرہ وپ، پرش اور پشو، رسائی، بازیافت، چار درویش، کتھا ایک پیل کی، قابل ذکر افسانے ہیں۔ جو گیند رپال افسانہ بھی لکھتے ہیں۔ سلوئیں افسانوں کا بہترین نمونہ ہے۔

کلام حیدری پہلے سے لکھ رہے ہیں۔ فکر و فن کے لحاظ سے ان کا اپنا مقام ہے۔ حیدری نہ تو ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرتے ہیں اور نہ حال سے بلکہ ان کے یہاں ترقی پسند اور جدیدیت کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔ علامتی، تجربی افسانے بھی لکھتے ہیں۔ فلسفہ وجودیت سے کافی متاثر ہیں۔ اپنے افسانے بیانیہ اسلوب میں لکھتے ہیں۔ ان کے افسانے بے نام گلیاں، صفر، الف لام میم، اسیر، کہانی سو گئے، بازو کیوں کٹے، قاتل، اب اور خود کشی، قابل ذکر ہیں۔

غیاث احمد گدی پرانے افسانہ نگار ہونے کے باوجود جدید افسانہ کے فن کو سلیقے سے برتتے ہیں۔ فن کا آغاز روایتی انداز میں کرتے ہیں۔ بابا لوگ، کبوتری، اندھے پرندوں کا سفر، ان کے پرانے رنگ کے افسانے ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک، ڈرامائی عنصر اور اپنے شیریں و صاف کتھرے لب و لہجہ کے ساتھ نئی حیثیت اور عصری ضرورتوں کو افسانوں کی گرفت میں لے آئے ہیں۔ نئے طرز کے افسانے جن کا اسلوب بہر حال روایتی انداز کا ہے۔ جدید افسانے کے فنی اصول پر پورے اترتے ہیں۔ جو سی کا پودا اور چاند تائے اور ہمسائے، پرند بکڑنے والی گاڑی، ڈوب جانوالا سورج وغیرہ بلاشبہ بہترین افسانے ہیں۔ جس کی وجہ سے انھیں کافی پذیرائی ہوئی۔

جیلانی بالو کے یہاں پرانا اور نیا رنگ دونوں ملتا ہے۔ خاص طور سے ان کے

افسانے حیدرآباد کے پس منظر میں ہوتے ہیں۔ پرایا گھر ان کا مشہور افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ کئی مشہور افسانے لکھ چکی ہیں۔

اقبال مجید نے روایتی اور جدید دونوں طرز کے افسانے لکھے ہیں۔ وہ عصری مسائل کو قدیم اسلوب میں پیش کرتے ہیں۔ پرانے فن کی چھاپ بھی افسانوں میں موجود ہے فرد کی داخلی کیفیت اور ذہنی انتشار سے زیادہ ان کی نگاہیں اس کی خارجیت پر مرکوز رہتی ہیں۔ تھکن، پیٹ، اور دو بھگے ہوئے لوگ ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ اقبال متین بھی اپنے افسانوں میں نیا پن پیش کرتے ہیں۔ اُجلی پر چھائیاں میں شامل افسانوں کے علاوہ "در دیدہ" بہترین افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ رتن سنگھ کا شمار مقبول افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ شروع کے افسانوں میں خاص طور سے اپنی سرزمین پنجاب سے منقطع ہونے کا احساس غم ملتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں اپنے عہد کے مسائل کی عکاسی علامتی اور خاص طور سے اپنے اسلوب بیان سے دلکشی پیدا کی ہے۔ "واپسی"، ہزاروں سال لمبی رات، سوکھی ٹہنیوں میں اسکا سورج، بطور خاص ہیں۔

قاضی عبدالستار کا انداز بالکل جداگانہ ہے۔ انہوں نے یوپی کی زوال پذیر تہذیب کے پیدا شدہ ایک خاص طبقے کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ ان خطاط پذیر جاگیردارانہ نظام کے جاگیرداروں کی مجبوری اور بے چارگی کو بڑی مہارت کیساتھ نمایاں کیا ہے بیان کے لحاظ سے افسانوں کا اسلوب روایتی ہے۔ گو کہ اس اسلوب میں ادبی الفاظ و محاورے جان پیدا کر دیتے ہیں "پیتل کا گھنٹہ"، سوچ، اور ناڈل ٹاون کا شمار قابل قدر افسانوں میں ہوتا ہے۔ آمنہ ابوالحسن (مجموعہ کہانی) اور واجدہ بسم (مجموعہ شہر ممنوع) کے افسانے حیدرآباد کے پس منظر میں اپنی نوعیت سے بالکل الگ تھلگ ہیں جو وہاں کی مقامی تہذیب اور سربستہ اسرار سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ یہاں صرف ان افسانہ نگاروں کے نام گنونا مقصود نہیں بلکہ ان رجحانات کی نشاندہی کرنا ہے۔ جو کسی بھی نوعیت سے

ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

۱۹۵۵ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان ایک رجحان تیزی سے آگے بڑھا۔

ان افسانہ نگاروں کا ترقی پسندوں کے خلاف کھلار دھل تھا۔ ان کے افسانے جدیدیت سے مختلف تھے۔ اور ظاہر ہے کہ جدیدیت اور ترقی پسندی میں مستقل ٹکراؤ شروع ہو چکا تھا۔ دراصل روایت اور بندھے ٹکے اصولوں سے آزاد افسانے کو بالکل آزاد کر دینے کی شعوری کوشش تھی جسے ہم نیا افسانہ یا جدید افسانہ کہتے ہیں یہ افسانے فن و تکنیک کے لحاظ سے ترقی پسند افسانوں سے مختلف تھے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی اور تکنیک کے لحاظ سے بھی ان افسانہ نگاروں کے اپنی ذات اور ذات کا کرب ہی خاص سلسلہ تھا۔ انھیں سماج اور معاشرے سے کچھ بھی لینا دینا نہیں تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ زندگی اپنی تمام برائیوں کے ساتھ حسین ہوتے ہوئے بھی بد صورت ہے۔ بلا اس کا لحاظ کئے ہوئے کہ ان کا قاری ان کو سمجھ بھی پاتا ہے یا نہیں۔ ان کا خیال تھا کہ ان کی یاسیت زندگی نے انہیں قدم قدم پر خوف کا احساس دلایا اور انہیں قدم قدم پر شکست سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں زندگی کی سمت جو رویہ ہے وہ منفی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا یہ رویہ مثبت تھا۔ یہی نہیں انھوں نے ایسی ایسی علامتیں بھی ایجاد کیں جس میں شکست اور خوف کا احساس تھا۔ یہ علامتی افسانے جدید افسانے کے نام سے مشہور ہوئے۔

اس طرز کے افسانہ نگار مغربی ادب کے اندھے مقلد ہیں۔ خاص طور سے کامو کا درجنا (دلف)، البرٹ کامو، ژاں پال سارتر، جیس جوائس کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کے افکار کو افسانے کے فن میں ڈھال دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں علامت اور تجریدیت کی بہتات ہے۔ جیسا کہ گذشتہ صفحات میں لکھا جا چکا ہے کہ جدید افسانہ نگار کے سامنے جو ملک کے نیشب و فراد، ذہنی انتشار اور اپنے وجود کے خود فنا ہونے کا خطرہ پیدا ہو گیا تھا۔ علاوہ ازیں بین الاقوامی حالات جس کے سبب وہ خارجیت سے ہٹ کر انھوں نے داخلیت کو اپنے

افسانوں کا موضوع بنایا۔ جس سے ایک بیک ایسی تبدیلی ہوئی کہ وہ شدید رہ گئے۔ پھر علامتی اور تجریدی افسانے لکھے جانے لگے۔ یہ علامتی اور تجریدی کہانیاں اپنے اندر ایک وسیع مفہوم رکھتی ہیں۔ کوئی ایک علامت کے سہارے کچھ الفاظ میں زندگی کے متنوع اور وسیع مفہام ادا کئے جانے لگے۔ کچھ خاص جملے اپنے اندر اتنی بلاغت رکھتے ہیں کہ انہیں سمجھنے پر سارا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ جھنیں پڑھنے کے بعد قاری سوچنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور ابلاغ کا مسئلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ان کے افسانے میں اسکا ابلاغ ناگزیر ہے یا نہیں۔ اپنے عصری روح کی پچھینی محسوس ہوتی ہے۔ علامتی افسانوں کے ساتھ ہی ساتھ تجریدی افسانے بھی لکھے گئے۔ لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔ واضح رہے کہ علامت اور تجرید دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ علامت اظہار اور اسلوب کا مسئلہ ہے۔ خاص طور سے رمزیت، کنائے، تلمیح، قدیم قصہ کہانیاں اور مذہبی رنگ کو آج کے حالیہ تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی منور کی جاتی ہے۔ جبکہ تحریک خالص تکنیکی چیز ہے۔ تجریدی افسانہ نگار روایتی لوازمات کو (پلاٹ، زمان و مکاں اور اتحاد و تاثر وغیرہ) قید سے بالکل آزاد (توڑ کر) انسان کے ذہنی کرب، متضاد نفسی کیفیات و جذبات و جنسیات کو اجاگر کرتا ہے (یہ ایک الگ بحث ہے)

ان کے افسانوں کے موضوعات سماجی نہ ہو کر ذاتی اور انفرادی ہیں۔ سماج کے مقابلے فرد کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ذات کا کرب انتشار، تنہائی اور ہیبت ملتی ہے داخلی مسائل کو اپنے افسانوں کی اساس (Base) بناتے ہیں۔

اس رجحان کو فروغ دینے میں انور سجاد، براج میزرا، سریندر، پرکاش، احمد مہیش، دیویندراسیر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم، براج کومل، اور رشید امجد کے نام بطور خاص ہیں۔ ان کے علاوہ اور دوسرے افسانہ نگاروں نے علامتوں کا

استعمال کیا۔ مگر یہ لوگ اپنا مخصوص مقام اور اپنی پہچان رکھتے ہیں۔

انور سجاد کے افسانے موضوع اور تکنیک کے لحاظ سے اپنی خود شناخت ہیں۔

ان کے افسانے علامتی سے زیادہ تجریدی ہوتے ہیں، شاعری، مصوری، ڈرامائی عنصر کے ساتھ ہی ساتھ شعور کی رو کی تکنیک کو بڑے سلیقے سے اور فنی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا موضوع انسان کے داخلی کرب، ذات اور وجود کی پہچان، ذہنی تناؤ و ماحول میں پرورش پا رہے استبداد و انسان کی مظلومیت وغیرہ ہیں۔ شعور کی رو اور فلسفہ وجودیت کا غلبہ ہے۔ انور سجاد ڈاڑاں پال ساوترے زیادہ متاثر ہیں۔ ان کے فن کو سمجھنے کے لئے کیلر، گائے، بچھو، غار نقش، پتھر لہو کتاب، سنڈریلا، مکھی کا مونو لانگ اور مشہور افسانہ 'کونپل' کا مطالعہ ضروری ہے

براج میسر کا انداز اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے کچھ جداگانہ حیثیت رکھتا

ہے۔ اعلیٰ صلاحیت اور فن پہ اچھی گرفت کے باعث ان کے علامتی و تجریدی افسانے پر کافی بحث چلی۔ میسر کے افسانوں میں لاشعور کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کے افسانے کا فرد اپنی پہچان سماج و معاشرے سے نہیں کرتا بلکہ اپنے ذات کے متعدد پہلوؤں کو روشن کرتا ہے۔ ماحول کی گھٹن، انفرادیت کی بازیابی، خون، عصری طمانیت اور سماجی مایوسی غالب ہے۔ کچھ افسانوں کو چھوڑ کر جب وہ شعوری طور پر افسانہ لکھتے ہیں۔ ان میں ہیئت کے جدید تجربے قاری کے لئے ابلاغ کا مسئلہ پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قاری سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ 'مقتل' وہ، ریپ پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ کمپوزیشن سیریز وغیرہ ان کے کافی مقبول افسانے ہیں۔

سریندر پرکاش فرد کے ذہنی مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع قرار

دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں قدیم ہندوستانی، تہذیب آج کے عصری تقاضوں کے حامل ہیں۔ ہندو دیومالا کو اپنی کہانیوں میں بڑی خوبصورتی سے سموتے ہیں۔ فرد

کی آسودگی، داخلی شخصیت کے بھراؤ۔ کرب و ذات کی تلاش، فرد کی شعوری و تحت
الشعوری کیفیات کا اظہار علامت کے ذریعہ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر فلسفہ و
منطق کی بالادستی قائم ہے۔ ساتھ ہی ساتھ گنجشک ہیئت کی وجہ سے قاری سے رشتہ
ٹوٹ جاتا ہے۔ دوسرے آدمی کا ڈرانگ روم "بدوشک کی موت"، رونے کی آواز،
تلفارشن جیسے افسانے قاری کے ذہن سے باہر کی چیز ہیں۔ ان کے افسانے
افہام و تفہیم سے ماوراء ہیں۔ انہوں نے جو کچھ لکھا ہے۔ نہ خود سمجھ کر لکھا ہے اور دوسروں
کو سمجھنے کی دعوت دی ہے۔ البتہ پرکاش نے "بھوکا" جیسا معیاری افسانہ لکھ کر اردو
افسانے کو جلا بخشی ہے۔

احمد نیش اپنے افسانوں خود وجودیت کی علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ ان کے
مطابق انسان برائیوں اور غلاظتوں کا مجموعہ ہے "سکھن"، گوبریلا، افسانے موضوع بحث رہے
ہیں۔ کہانی بجھے نکلتی ہے۔ ان کا تازہ افسانہ ہے "موضوع اور نگارش کے لحاظ سے ناپختہ
ہیں۔ جس میں برصغیر کی پردہ دار مصیبت زدہ سماجی زندگی کی ترجمانی کی ہے۔ جس مقصد
سے لکھی گئی ہے۔ وہ ابلاغ ہے مگر اس میں وہ کامیاب نہیں۔

جدید افسانے کے ارتقا میں انور عظیم اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔ داخلی
جذبات، تنہائی کا عذاب، فرد کی گمشدگی وغیرہ ان کے موضوعات ہیں۔ افکار و خیالات
نئی سمتوں کی طرز موڑ کر ایک نیا رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ عصری آگہی سے ان
کے افسانے ہم آہنگ ہیں۔ ان کی بے جا طوالت قاری کے لئے تکلیف دہ ہے "قصبات
کا" ان کے فن کو پرکھنے کے لئے کافی ہے۔

کمار پاشی اپنے خاص انداز سے پہچانے جاتے ہیں۔ ہیئت پر کافی زور
دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں الجھاؤ اور الجھام زیادہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنجیدہ
قاری کے علاوہ اور لوگوں کے بس کی بات نہیں "پہلے آسمان کے زوال" کے افسانے

مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ ”صد سطری حکماء کا شمار اچھے افسانوں میں کیا جاتا ہے۔“

خالدہ الصغر، موضوعات اور اظہار دونوں طرح سے انتظار حسین کے قریب ہیں۔ خالدہ الصغر اساطیری اسلوب اپنائے ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں تقریباً سبھی افسانوں کے موضوعات میں ہجرت اور موت کا خوف ملتا ہے۔ ”ہزار پارہ سواری قابل ذکر افسانے ہیں۔ اس رجحان کی پیروی کرنے والوں میں اور دوسرے افسانہ نگار ہیں۔ جو ان موضوعات اور اپنے مخصوص اظہار کے ذریعہ علامتی اور تجریدی رجحان کو عام کیا۔ جیسے براج کوئل کا ”کنواں“، دیویندرا سیر کا ”مردہ گھر“، سمیع آہوجہ کا ”برسات کی رات“، تنلی کا جیم اور سمندر کا پیٹ، مسعود اشعر کا آنکھوں پر دونوں ہاتھ، ٹوٹا پھوٹا گھر اور غلام الثقلین نقوی کا ”لمحے کی موت“ اور ”سبز پوش“ کافی پسند کئے گئے۔ ان کے علاوہ وہ افسانہ نگار جو اس تحریک (جدیدیت) سے باقاعدہ وابستہ نہیں ہیں، بہترین علامتی افسانے لکھ کر افسانوی ادب کو مالا مال کرنے کا ذریعہ بنے۔

مندرجہ بالا سطور میں جن علامتی اور تجریدی افسانوں کا تذکرہ کیا گیا، ان میں کچھ افسانے علامت اور تجرید کے اعتبار سے اچھے ہیں۔ بیشتر جو چونکا دینے والے ہیں، اور مرعوب کن خیالات اور اس پر طرہ ستم کی جدیدیت کا وہ غلاف چڑھا دیا ہے کہ طبیعت پڑھ کر از خود متعفن ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ افسانے کا امتیازی وصف اور افسانویت دکھانی پن کا جنازہ نکل جاتا ہے۔ غور و فکر اور تلاش و جستجو کے بعد بھی قاری مفہوم کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ادبی حلقے میں بڑا شور شرابا مچا اور متعدد طریقے کی بحثیں اٹھ کھڑی ہوئیں کچھ لوگ چند دنوں تک اس روایت کو اپنائے رہے اور پھر کنارہ کش ہو گئے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ زندگی و سماج کے حالات اور عصری تقاضے بدلتے رہتے ہیں، اور انہیں محرکات کو فنکار اپنے فن میں جذب کرتا رہتا ہے ڈاکٹر

محمد عقیل رضوی لکھتے ہیں۔

”ہر نسل اور ادیب اپنی سماجی تبدیلیوں، بدلتے ہوئے نئے مسائل نے تاریخی موڑ فن کی نئی ساکھ اور اپنے مجموعی فکر و فن کے تاثر سے پہچانی جاتی ہے۔“

۱۹۶۰ء کے بعد اور ۱۹۷۰ء کے قریب نئی نسل کے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد ابھر کر سامنے آئی ہے۔ جو ترقی پسند تحریک اور جدیدیت سے یکسر مختلف اپنی راہ آپ بناتے ہیں اس نسل کے افسانہ نگار اپنی صلاحیت اور نیا ذہن سے کام لیتے ہیں۔ اور افسانے کو نیا مزاج عطا کرتے ہیں۔ افسانے کے ضروری عنصر، کہانی پن کے ساتھ ہی ساتھ بدلتے ہوئے حالات زندگی اور سماج کے عصری مسائل کو اپنے افسانوں میں بڑی جرات اور فنکارانہ انداز میں سموتے ہیں۔ جدید ترین افسانہ نگار کائنات اور اپنی ذات کو ایک نئی نظر سے دیکھتا ہے۔ اور سماج کے اہم تقاضوں کو سمجھنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جن کے باعث اپنی انفرادی نوعیت اور اپنی الگ شناخت کرانے میں منہمک ہیں ان میں کچھ ایسے بھی ہیں جو پہلے سے لکھ رہے تھے۔ لیکن دراصل نئی نسل کے افسانہ نگار جن کے افسانے کو نئی آواز، دوسری آواز، نئی کہانیوں اور نئے افسانے جیسے ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جو اپنے پیشتر افسانہ نگاروں سے منفرد اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔

نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے موضوعات ذات اور فرد نہیں رہے۔ بلکہ ان لوگوں نے عصری تقاضے اور اپنے گرد و پیش کے حالات کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کا اسلوب بیانیہ نہیں رہا۔ انھوں نے سرنیدر پرکاش اور انور سجاد کے علامتی اور تجریدی

فن سے استفادہ کیا۔ اور بیدی، قرۃ العین حیدر کے مخصوص اسلوب سے بھی — نئی نسل کے افسانہ نگار: تنہائی کا مسئلہ نہیں بنتے ہیں بلکہ حالات کے مطابق خود کو ڈھالنے میں سرگرم ہیں۔ نئے مسائل، نئے تقاضے، نئی حسیت اور اظہار کے جدید پیرائے کو اپنے افسانوں میں جذب کرتے ہیں۔ البتہ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان کے کھنے کی رفتار بڑی دھیمی ہے۔ نئی نسل کے افسانے افہام و تفہیم کیلئے کوشاں ہیں وہ افسانے کو ایک مخصوص منزل پر چھوڑ دیتے ہیں، جہاں قاری خود فیصلہ کرنے پر مجبور ہو۔ اس کے باوجود بھی قاری سے انکار شدہ قائم رہتا ہے۔ ان میں بعض کھنے والوں میں ابھی وہ خشکی اور ٹھہراؤ پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں فنی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ نئی کہانیوں سے متعلق سید محمد عقیل نے اپنا جواز ایہ نظر پیش کیا ہے: اس سے جدید ترین کہانیوں کا رجحان صاف ظاہر ہوتا ہے۔

یہ خود اختیاری OPTION کی صورت نئی کہانیوں میں بالکل نئی بات ہے جو قاری اور سامع کے لئے سوچنے کا موقع فراہم کرتی جاتی ہے۔ یہ تبدیلی علامت اور لالینیت ABSURDITY کے بعد کی تبدیلی ہے۔ اور فی الحال اس میں ترقی کے امکانات اچھے ہیں۔ قاری کے لئے خود اختیاری OPTION کی صورت، پرانے افسانہ نگاروں کے ابلاغ سے بھی الگ ہے۔ اور جدیدیت کے خود میں گم ہو جانے والی ترکیب DEVICE سے بھی الگ۔ اسے قرۃ العین حیدر کی نسا لک جلد بابت میں بھی نہیں شامل کیا جاسکتا۔ اس طرز میں نہ غصہ ہے نہ جھجلاہٹ، نہ الزام تراشی، بس ایک گہرا تاثراتی بیان جو ذہن کے خانوں سے ہوتا ہوا دماغ سے پھیل گیا ہے۔ آج کی نئی کہانی کا یہی مزاج ہے۔۔۔ لے

اس طرز کے لکھنے والوں کا ایک کارواں اپنی منزل کی تلاش میں بڑھ رہا ہے جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ اس طرح کے لکھنے والوں نے اپنی ایک مخصوص علیحدہ پہچان بنائی ان میں کچھ نام ایسے ہیں جن کے افسانوں کی خاصی پذیرائی ہوئی ان میں سلام بن رزاق، انور خاں، حسین الحق، سید محمد اشرف، انور قمر، حمید سہروردی، انیس رفیع وغیرہ کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے علاوہ نئی نسل کے لکھنے والوں کی بڑی لمبی فہرست ہے جنہیں دو مختلف خانوں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے خانے میں سلام بن رزاق کا "زنجیر لانے والے"، کالے ناگ کے بچاری"، بھوکا"، "شنگی دوپہر کا سپاہی" احمد یوسف کا "خبر دشت و بیاباں کی"، ایک جہاں زندانیوں کا"، پرندہ ایک نگار خانے کا"، میرا ہی لبو"، غمزہ دوں کی بارات"، انور قمر کا، ہاتھیوں کی قطار، قیدی، منو کی اربتہ ہیں یا ترا، کابلی والا کی واپسی، کیلاشش پر بت، حسین الحق کا، خار سب، اتم کھٹا، اندھی دشاؤں کے سائے، چہرہ بس چہرہ، منظر کچھ یوں ہے، چوتھا قصہ، دھند، عبد الصمد کا، ادس اور کرن، نہیں، کمال بیل، بت، بارہ رنگوں والا کمرہ، رضوان احمد کا، سرد راہوں کے مسافر، انیس اشفاق کا، ایک سر بریدہ، آخری آدمی، ظفر اوگٹائی کا، قیامت، انٹر مورس اور میں، بیچ کا ورق، مرق خاں کا، کنواں، تعاقب، ٹوٹا ہوا پیل، انور نرہت کا، نئی روشنی کے افسانے، علی امام کا، نہیں، ایک نسبی سلسلہ، بلے کے نیچے دبا ہوا ہاتھ، رپورٹ، ساجد شید کا، اندھیرا اندھیرا، شارق ادیب کا، ایک منٹ اور سید محمد اشرف کا، ڈار سے بچھڑے، نگر بنگھا رویا، طارق چھتری کا، آخری بیڑھیاں، پھلاوا، پوٹریٹ، صبح کاذب اور چابیاں، انیس رفیع کا، اب وہ اترنے والا اور قاف ان کے علاوہ فیروز عابد، سجاد نظر وغیرہ کے افسانے کافی مشہور اور مقبول ہوئے۔

المختصر یہ کہ نئے افسانہ نگار مبہم علامتوں اور ابہام کے دھندلکے سے ہٹ کر کہانی پن (جو افسانے لازمی جز ہے)، کو زندگی کی ضرورتوں اور عصری سماجی تقاضوں کو

نئے پیراہن اور نئے مزاج سے آشنا کر رہے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں سے اچھی توقعات وابستہ ہیں۔ اور اردو افسانہ نگاری مستقبل روشن نظر آتا ہے۔

مجموعی طور پر اردو افسانے نے اپنی چھوٹی سی عمر میں موضوعات، فن و تکنیک اظہار و اسلوب، غرضیکہ ہر لحاظ سے بوقلمونیوں سے مالا مال ارتقائی سفر طے کیا ہے (اور آج بھی سرگرم ہیں)، بلاخوف تردید یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو افسانے نے اپنا ایک معیار اور ایج بنایا ہے جسے فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ کل کا افسانہ کیا ہوگا؟ اس سلسلے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جاسکتی لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ کل کی زندگی ہی کل کا افسانہ ہوگی۔

۷۔ علی احمد قاضی: بیس نئی کہانیاں، دیباچہ سید محمد عقیل رضوی

بَاب دُومُ ناولٹ کا فن

مغربی ادب میں ناولٹ کا آغاز وارفتا،
ناول کی خصوصیت اور ناول و ناولٹ میں فرق
افسانے کی خصوصیت اور افسانہ و ناولٹ میں فرق
ناولٹ کا فن

اردو میں ناول کا فن انگریزی ادب کے توسط سے آیا ناولٹ (Novelette)
 انگریزی لفظ ہے جس کے معنی مختصر ناول یا ناولچہ ہے۔ دراصل انگریزی لفظ Novel
 لاطینی کے Novella اطالوی اور اسپینس لفظ Novilla اور فرانسیسی لفظ Nouvelle
 سے لیا گیا۔ یہی اطالوی لفظ Novella کی اساس پر انگریزی لفظ ناولٹ (Novelette)
 وضع کیا گیا گوکہ بحیثیت صنف ادب Novella اور ناولٹ میں فرق ہے۔ جسے مثال کے
 طور پر چودھویں اور بیسویں صدی کے درمیانی عہد کی طرح سمجھا جاسکتا ہے۔
 چودھویں اور سولہویں صدی کے بیچ اٹلی میں جو Novellas لکھے جا رہے
 تھے ان میں ہیرو کی دلیری، شجاعت اور کامرانی کا تذکرہ ہوتا ہے مذہبی اجارہ داروں کی
 مکاریوں، غادات و خصائل کی ترجمانی ہوتی تھی حیوانی بکاشو Giovanni Baccacio
 اس عہد کا مشہور و معروف ادیب تھا جس کے قصوں کو Novella سے منسوب کیا جاتا
 ہے J.A. Cuddon ناولٹ کی وضاحت کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :
 ناول بنیادی طور پر از قسم مختصر افسانہ ہے یہ نثر میں گویا رزمیہ
 داستان ہے جو بکاشو Boccaccio کے ذریعہ اپنی ارتقائی
 منزل تک پہنچی ہے۔

لے گزشتہ باب ملاحظہ ہو

سولہویں صدی کے فرینچ افسانوی ادب میں اس طرح کے قصوں کا ایک مجموعہ "ہیٹامران" شائع کیا گیا۔ مارگیت نووار (Margrette Novarre) اور اس کے ہمعصوروں نے انھیں تخلیقات کی بنا پر فرینچ ادب میں موجودہ ناول اور قدیم ناول (Novella) کی شروعات کی۔ بکاشو کے بعد تقریباً فرینچ اور انگریزی ادب میں اس طرز کے قصے رائج ہوتے رہے۔

بکاشو کا "ڈاکر ان" Decameron چھوٹے چھوٹے قصوں کا مجموعہ ہے جس میں بکاشو نے دلی کیفیات کی ترجمانی ماحول کی عکاسی وغیرہ اچھے پیرائے میں پیش کی، جسے افسانوی ادب کا ایک مثبت تدریجی ارتقاء کہا جاسکتا ہے۔ "Decameron" میں نفسی حیات کا جو تصور ملتا ہے۔ اس کے باعث بعض ناقدین اسے موجودہ ناول کا ابتدائی پرتو تسلیم کرتے ہیں۔ "ن" بکاشو کے بعد اس طرز میں ناول (Novella) کا رواج ہوا۔ جسے فروغ دینے میں ڈیوینی اور گرین کے بیانیہ قصوں کی شمولیت کے ساتھ نابشے کا (Unfortunate Traveller) 1954 "المونیل فورڈ کا (Imalus and Arlesia) 1934 میگزین کا (Groonopo) 1688 اور کانگریو کے (Incognita) 1713 کے نام بطور خاص لئے جاسکتے ہیں۔ ۱۸ویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے اوائل میں ایک مقررہ قواعد و ضوابط کے تحت مخصوص فارم میں ناول زیادہ لکھے جانے لگے۔ دوسرے ممالک کی نسبت جبرمنی میں یہ ہیئت (فارم) زیادہ مقبول ہوئی۔ انھیں ناول کے اثرات سے انگریزی ادب میں طبع زاد افسانوی تخلیقات ظہور میں آئیں ان میں ایفوز (Euphuus) "An Anatomy of Wit" جان بھائی اور آرکیڈیاد (Arcadia) سڈنی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ ان میں پیش کی گئی زندگی اور کرداروں میں حقیقت پسندی کے برعکس تصنع اور تخیل کی پرواز زیادہ ہے۔ مذکورہ ناولوں

کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ حقیقت پسندی اور تخیل کے امتزاج کے ساتھ مختصر کہانوں پر ناول سب سے پہلے اٹلی سے نمودار ہوا۔ ڈاکٹر گنشیام مدھوپ ناول سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”ان کہانیوں میں خاص طرح کی ذہنیات، تجسس، قربانی، خون و نفرت وغیرہ کا اظہار ہوتا تھا۔ تفریح بطح ان کا خاص مقصد ہوتا قدیم رومانس اور عالمی ادب کے تخیلی پہلو بہت کم کرتے ہوئے ان کے کہانی پن میں حقیقت کا پٹ دینے کی وجہ سے ہی اسے ادیبوں نے ناول ”نیا“ نام دیا۔ اس صنف کا غوام نے اپنی طرح استقبال بھی کیا“ لے

اٹلی کے بعد یہ فارم مختلف مراحل طے کرتا ہوا اور مختلف النوع تہوارت کو ساتھ لیتا ہوا دوسری زبانوں کے میں جاری و ساری ہوا۔ جرمن، فرانس، امریکہ انگلینڈ اور روس وغیرہ کے افسانوی ادب کا مطالعہ کرنے پر اس امر کی تصدیق ہوتی نظر آتی ہے۔ انسانی کورپٹیا بڑھانے کے مطابق :

”اطالوی لفظ (Novella) جس کے معنی روایتی کہانی کے برعکس صرف انفرادیت کی حامل تخلیق کے نہیں بلکہ کم از کم موجودہ واقعات و حالات کو بھی پیش کرنے کا فریب دیتی ہے۔ یعنی روزمرہ کی حالات زندگی کی تشریح کرنے کا بھی فریب دیتی ہے جب یہ لفظ انگریزی زبان میں منتقل ہوا تو اس نے کسی حد تک اپنا دھرا پن قائم رکھا۔ اٹھارہویں صدی سے قبل جب ناول کے

موجودہ معنی و تصور باقاعدہ تسلیم کر لئے گئے تو انگریزی زبان میں
منفصل درجہ پائے، ہونے کے باوجود اس کا پرانا دوسرا پین
باعتبار اس کی تعریف قائم رہا۔^۱

انگریزی ادب میں Novelette اطالوی لفظ Novella سے اخذ کیا گیا
ہے۔ ناول کے ساتھ ہی ساتھ جو ناول چھوٹے کینوس پر لکھے گئے ان کیلئے Novelette
Short Novel اور Small Novel کے الفاظ وضع کر لئے گئے۔ انفرادی طور
پر صنف ادب 'ناولٹ' کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا میں ناول سے
متعلق روشنی ڈالی گئی ہے۔ مگر "ناولٹ" کا الگ سے کوئی تذکرہ نہیں کیا گیا بلکہ ناول
کے ضمن میں ناولٹ کو ضخامت کے لحاظ سے منفرد مقام دیا گیا ہے۔

"اس (ناول) کے علاوہ بھی طبع زاد نشر کی دو صنفیں اور ہیں
مختصر کہانی جو تقریباً ۵۰ صفحے تک ضخیم ہو۔ اور زیادہ ضخامت
والی قسم جو مختصر کہانی (افسانہ) اور ناول کی درمیانی حیثیت
رکھتی ہے۔ جس کے لئے انگریزی زبان میں پیڈول طویل مختصر
افسانہ کے علاوہ یا کریہہ آواز پیدا کرنے والے کم حیثیت لفظ
ناولٹ کے علاوہ کوئی اصطلاح نہیں ہے اور اس لئے فرانسیسی
لفظ Nouvelle بھی استعمال ہوتا ہے۔ یہ چیز بہر حال یاد رکھنی
چاہئے کہ اطالوی لفظ Novella اور جرمن اصطلاح Nouvelle
بھی اسی ضمن میں مستعمل ہیں جنہیں ہم مختصر افسانے کہتے ہیں۔"

^۱ Encyclopedia Britanica – Voll 16 p.673

^۲ The Encyclopedia Britanica Voll.16 p.674

ناولٹ کے متعلق جو تعریضیں کی گئیں ہیں بلاشبہ نامکمل اور تشنہ ہیں اور اگر ناولٹ کو طویل افسانہ سمجھا جائے تو پھر ناولٹ اور طویل افسانے کے لئے دو الگ الگ اصطلاحیں کیوں ہیں۔ بہر حال اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ ناولٹ علیحدہ صنف ادب نہ ہو کر ناول کا مصغیر ہے کچھ اسی سے ملتی جلتی تعریف آکر فورڈ انکلس ڈکشنری ضخیمہ میں کی گئی ہے۔

”ناولٹ کی اصطلاح قدیم و جدید دونوں ہی زمانہ میں اکثر ایک مختصر رومانی و جذباتی ناول کے لئے استعمال ہوتی ہے جو ادبی لحاظ سے کم حیثیت رکھتی ہے۔“^۱

جبکہ اسی جگہ ”Novelle“ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا گیا ہے ”طبع زاد اور مختصر بیانیہ تصنیف جس میں کسی ایک موقع و حالت اور کرداروں کے کسی ایک پہلو کا ذکر ہو۔“

گذشتہ صفحات میں یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ انگریزی ادب میں ”ناولٹ“ کیلئے متحدہ نام لئے گئے ہیں۔ The Oxford Chamber's Dic. کے علاوہ تنقیدی کتابوں میں ”ناولٹ“ کے مطالب A Short Novel دیا گیا ہے

A Dictionary of Literary Terms میں شارٹ ناول کے متعلق جو بات لکھی ہے مذکورہ تعریفوں سے مشابہ ہی نہیں بلکہ مفہوم ایک ہی نظر آتا ہے:

”مختصر ناول“ ایک تخیل پر مبنی تصنیف جو مختصر کہانی یا افسانہ سے ضخیم و طویل ہو مگر ایک مکمل ناول سے چھوٹا اور مختصر ہو ہم مختصر کہانی اور مکمل ناول کی درمیانی تصنیف

کیسے اٹالوی لفظ Novella کا استعمال کرتے ہیں کبھی کبھی ناولٹ (Novelette) کی اصطلاح بھی اس کے لئے مستعمل ہوتی ہے۔

اسی طرح Dictionary of World Literary Terms میں ناول کو اس طرح واضح کیا گیا ہے۔ "ناول ایک تخیلی تخلیق ہے جو مختصر افسانے سے طویل مگز ناول سے مختصر ہے"۔
انگریزی ادب میں ناول کو علیحدہ صنف ادب قرار نہیں دیا گیا جبکہ امریکی ادب میں ناول کا شمار بحیثیت صنف ادب کیا گیا ہے Encyclopaedia Americana کے مطابق:

”ناوٹ ایک بلع زاد تخمیلی تخلیق جو ایک ناول سے چھوٹی ہو اور جس کی جسامت عموماً ۲۰۰۰ سے ۴۰۰۰ الفاظ پر مشتمل ہو۔۔۔۔۔“

کچھ نقاد ایسی تصانیف کو برائے نام Novella ناول سے یاد کرنے پر ترجیح دیتے ہیں۔ حالانکہ ابتدائے حقیقت پر مبنی طبع زاد اور اخلاقی حکایتوں سے عبارت تھا۔ جنہیں جوانی بوکاشیوا اور دیگر اطالوی مصنفین نے چودھویں اور سولہویں صدی عیسوی میں پرزوان چڑھایا۔ انیسویں صدی کے جرمن نقاد بشر کی ایسی تصانیف کے لئے جو ایک ناول سے ضخامت میں کم اور بہ اعتبار تکنیک شکل مختصر افسانہ سے زیادہ لمبے اور ہوں **Novella** کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

ظاہر ہے کسی صنف ادب کو الفاظ اور ضخامت کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جاسکتا اسی طرح امریکی ادب میں بھی ناولٹ (گو کہ صنف ادب کا درجہ دیا گیا ہے) اطالوی اور جرمن کے

۱ A Dictionary of Literary Terms: J.A. Cuddan P. 608

Dictionary of World Literary Terms: Sheply (ed) 218

Encyclopaedia Americana Voll 20 P. 525

اور Novella سے ماخوذ ہے۔ مگر باقاعدہ و باضابطہ کوئی تعریف نہیں کی گئی ہے
Encyclopaedia Columbia میں ناول کا لفظ استعمال کرنے کے بجائے اسی مفہوم میں

ناول (Novella) کو واضح کیا گیا ہے

”ناول — ایک جرمن اصطلاح ہے جو مختصر ناول کے لئے استعمال
کی گئی ہے Novelle بذات خود اسکی پابند ہے کہ اس میں ایک
منفرد و واحد واقعہ کا ذکر ہو جو کسی ایک کردار یا اجتماعی طور پر کرداروں
پر اس واقعہ کا اثر ڈال سکے اس ادبی صنف کے مشہور ترین اہل قلم
گوٹے Goethe ہرچ اون کلیٹ Heinrich von Kliest
گات فرائیڈ Gollfried کیلر Keller اور تھامس منن
Thomas Mann ہیں۔“

Complons Pictured Encyclopaedia میں ناول کا

تصور الفاظ پر مشتمل افسانوی ادب کو قرار دیا گیا ہے ”ناول دراصل ایک طویل مختصر
افسانہ ہے جو ۲۰ ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ جدید مختصر افسانے جو مشہور میگزینوں میں
شائع ہوتے ہیں۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ پر مشتمل ہے اور مختصر مختصر افسانے یا کہانیاں
تقریباً ایک ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔“ اور ٹھیک اسی سے ملتی جلتی بات
میں ناول (ناول) سے متعلق لکھی گئی ہیں۔ ”۱۹۵۷ء میں منگریس
نے اپنی تصنیف ”ناویز فریکٹسز“ میں ایک نسوانی کردار سے کہلایا ہے کہ ناول اسلوب

فنی معیار سے بندھا ہے جبکہ ناول، رومانہ کی باتوں پر لکھا جاتا ہے۔

ناول یا ناول سے متعلق جو بھی تعریفیں کی گئی ہیں غور و فکر کرنے پر یہی نتیجہ اخذ

کیا جاتا ہے کہ مغربی ادب میں ناول کا وجود تو ضرور ہے مگر انہیں علیحدہ صنف ادب

تسلیم نہیں کیا گیا بلکہ چھوٹے ناولوں کے لئے اصطلاحاً یہ لفظ رائج ہوا۔ تقریباً بھی نقاد یہی

کہتے نظر آتے ہیں کہ ناول اور طویل کہانی کے بیچ جو افسانوی ادب لکھا جاتا ہے۔ انہیں

ناولٹ کہتے ہیں۔ جو گراہ کن ہے۔ بیشتر طویل افسانے کو ہی ناولٹ تصور کرتے ہیں اگر

طویل افسانہ کو ہی ناولٹ ہے تو طویل افسانہ یا طویل مختصر افسانے کی اصطلاح بنانے

کی ضرورت ہی کیا تھی۔ دوسری بات یہ کہ دور حاضر میں ناول کا فن یا اس سے قبل

لکھے گئے ناول کی ضخامت و جسامت سے متعلق متضاد نظریات دیکھنے کو ملتے ہیں کچھ

بڑے ناول بھی تخلیق کے لئے گئے اور بعض درمیانی و مختصر اگر دونوں کے بیچ کی کڑی ناولٹ

ہے تو یہ نظریہ غلط ثابت ہوتا ہے کیونکہ کچھ ناولیں کسی جلدوں پر مشتمل ہیں۔ جبکہ ایسے

ناول بھی ظہور میں آئے جو چھوٹے ہونے پر بھی ناول ہیں۔ اس لئے یہ جواز اپنی نفی خود

کو تانظر آتا ہے۔ البتہ Encyclopaedia
Columbia کے نظریات سے ناولٹ کا فن

کہنے میں آسانی ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس امر کا مستحق بھی ملتا ہے کہ ناولٹ، ناول ہی کی ایک

شکل ہے جس کا رواج نشاۃ الثانیہ سے قبل ایک مخصوص رجحان و میلان کے تحت ناولٹ

ناولہ اور ناولیٹ کی شکل میں پروان چڑھا مگر ناول کی مقبولیت کے بعد ان اصناف کا

رواج معدوم ہونے لگا۔ اس کی جگہ ناول (Novel) کو نمایاں مقام حاصل ہوا تشکیلی دور

کے ناولوں میں فنی کمزوریاں ضرور ہیں شعور کی فراوانی وغیرہ جو بعد میں ناول کا خاص وصف

بنام مفقود تھیں جس پر رومانس Romance ناولہ Novella اور ناولے Nouvelle

کی بھرپور چھاپ رہی۔ آہستہ آہستہ ان میں فن شعور اور نقطہ نظر کی فراوانی پیدا ہونے لگی۔

ابتدائی ناولوں جاگیردارانہ نظام کا غلبہ رہا۔ رفتہ رفتہ زندگی کی قدردانی اور عوامل بدلتے گئے مختلف تحریکات اور انقلابات کے اثر زور پکڑتے گئے جس کی وجہ سے زندگی اور سماج میں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ ناول کے فن، ساخت اور مقصد پر ان کا رد عمل براہ راست یا بلاواسطہ پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ جاگیردارانہ نظام کے زوال کے بعد ناول کا مقصد اخلاقی، اصلاحی، اور معاشرتی ہونے لگا۔ تاریخی و معاشرتی تغیرات کے ساتھ ہی ساتھ ناولوں میں فنکارانہ شعور کی کارفرمائی جداگانہ نقطہ نظر سے فروغ پانے لگی۔ انھیں رجحانات اور عوامل کے سبب بتہ بتہ ناول بھی فنی ارتقاء کی روش پر گامزن ہوا۔ غرضیکہ انسانی علوم اور انسانی شعور کے ساتھ ناول کا فن بھی ارتقائی منزلیں طے کرتا رہا ہے۔ ناول کی تاریخ اس امر کو واضح کرتی ہے کہ ایک ہی عہد میں متعدد دستم کے تجربے کئے گئے جو مختلف النوع تکنیک اور نادرانہ انداز میں تھے۔ شاید یہی سبب تھا کہ ناول نگاروں نے اپنے عہد کی زندگی سماج کے مختلف النوع مسائل اور تقاضوں کو مخصوص ماحول اور ذہنی شعور کے پیش نظر اسے انتہائی ارتقائی مدارج تک پہنچانے میں کامیاب ہونے کی جدید تجربوں اور مختلف تکنیک کے لحاظ سے ناول نے بین الاقوامی سطح پر اپنا مقام متعین کر لیا۔ نت نئے تجربوں کے باعث ناول کی ہیئت میں تبدیلیاں آتی گئیں جس کے سبب یہ صنف ساخت، ہیئت اور مواد کے لحاظ سے بدلتی گئی اور ان سے نئے نئے پٹے کھولنے لگے۔

جس کی وجہ سے ناول کئی خانوں میں منقسم ہو گیا۔ جوں جوں تجربے ہوتے گئے

اپنی مخصوص تکنیک، نقطہ نظر اور طرز کے باعث ناولوں کی پہچان متعین ہونی لگئی۔ بستی
 فرق ہونے کے باعث انھیں ناول کے علاوہ دوسرے ناموں سے منسوب کیا جانے لگا
 جو تخلیق پھوٹے ٹیکنوسس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلے
 کو پیش کرتی ہے اسے ناول سے موسوم نہ کر کے Mini Novel, Small Novel
 Short Novel و Novelette کا نام دیا جانے لگا۔ ڈاکٹر عبارت بریلوی لکھتے ہیں۔

”ارتقا کی روایت اس کے فن میں موجود ہے تنوع، رنگارنگی

اور بوطونی سے اس کا وجود عبارت ہے تجربہ اس کے فن کی
 گہنی میں پڑا ہے۔ اس لئے ناول کے فن میں نئی نئی شاخوں
 کا پھوٹنا ایسی کوئی عجیب بات نہیں۔ ناولٹ بھی ناول کی
 ایک شاخ ہے۔“

مذکورہ عوامل کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مغربی ادب میں ناولٹ، ناول
 کے فن کی ارتقاء کی ایک منزل ہے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ناولٹ جدید دور
 کی پیداوار ہے۔ کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے۔ مگر اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ ناول سے
 قبل ناولٹ کا وجود ہی نہ تھا۔ مغربی افسانوی ادب پر نظر ڈالنے کے بعد اس حقیقت کا
 انکشاف ہوتا ہے۔ ناول سے پہلے ناولا، ناولے (ناولٹ) اس کے بین ثبوت ہیں
 جنہیں ناولٹ کی ابتدائی نقوش دھندلے ہی ہی ظہور میں آچکے تھے۔ دراصل ناول سے
 قبل ناولٹ ظہور میں آئے۔ گو کہ آج ناولٹ کے لئے جو فنی بستی لوازم اور اصول متعین کئے
 گئے ہیں ان پر پورے نہیں اترتے مگر ناولٹ کے وجود سے منکر ہونا سراسر غلط ہوگا۔
 ناول کا فن نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد زندگی اور معاشرہ کے تغیرات اور

بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ ساتھ اس میں تغیر اور تبدل ہونے لگا۔ زندگی سماج کے گونا گوں مسئلوں کے بجائے، کسی ایک مسئلے اور ان کے خاص پہلو کو نمایاں کرنے پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ اس کے اسباب و علل تلاش کرنے پر یہ معلوم ہو گا کہ اب معیار زندگی اتنا درہم برہم اور پیچیدہ ہو گئی کہ کسی کے پاس اتنا وقت نہیں کہ وہ اپنی دلچسپی کے لئے طویل ناولوں کا مطالعہ کرے اور ناول نگار کو اتنی فرصت کہ وہ زندگی کے مختلف مسئلوں کا حل وسیع کینوس پر پیش کر سکے۔ گویا وقت کی تنگی اور دلچسپی ناولٹ کی ترویج کی باعث بنی۔ اسی دوران مختصر کہانیوں کا عام رواج ہوا، جو کافی مقبول ہوئیں۔ چونکہ وہ اتنی مختصر ہوتی تھیں کہ قاری کی خواہش پوری نہیں ہو پاتی بلکہ تشنگی رہ جاتی اور نہ ہی ناول پڑھنے کا وقت تھا انھیں حالات اور ضروریات کے پیش نظر Novelette کی مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا۔

گزشتہ باب میں یہ کہا جا چکا ہے کہ ناول دراصل جاگیر دارانہ دور کی پیداوار ہے ظاہر ہے اس زمانے کے سماج افراد کے پاس زیادہ وقت اور فرصت میسر تھی اور فکر معاش سے آزاد تھی۔ وقتی آسودگی اور تھن بلیع کے لئے وہ ناولوں میں غامبی دلچسپی لیتے تھے وقت اور حالات کے تغیرات کے باعث اب انہیں اتنی فرصت نہیں کہ وہ ناولوں کا مطالعہ کریں بلکہ زندگی کے مختلف النوع مسئلوں اور پہلوؤں پر ان کی نگاہیں مرکوز ہونے لگیں۔ پھر رفتہ رفتہ وہ ان مسئلوں اور پہلوؤں کو الگ الگ دیکھنے کے عادی ہوئے قاری کی اس ضرورت کو ملحوظ رکھتے ہوئے فن کاروں نے زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلے کے خاص پہلوؤں کو بڑی قدرت اور فنی پاکدستی سے پیش کرنے کے لئے "ناولٹ" کے فارم کو اپنایا اور اس کو بے انتہا دلچسپ بنایا اس طرح ناولٹ اپنے ارتقائی منازل کی جانب گامزن ہوا،

ناولٹ کے ابتدائی نقوش کا جائزہ لینے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ ناولٹ

نہیں کرایا گیا۔ " لے

طرز زندگی اور حالات کے تغیرات کے سبب بیسویں صدی میں بہت سے
میں ناول ظہور میں آئے وہیں پھر ناولٹ کا رواج عام ہونے لگا۔ ابراہٹ کا جو جس
نے انسان کی تنہائی کو اپنا خاص موضوع بنایا، اس صنف کی طرف متوجہ ہوا ہے بی فال
(The Fall) اور دی آؤٹ سائیڈر (The Out Sider) انکی بہترین مثال ہے۔

جرمنی میں اس صنف کو ناول کا نام دیا گیا۔ جہاں اس فارم کو کافی مقبولیت
حاصل ہوئی جرمن ناول: Novelette کی ترویج میں تھامس مان Thomas Mann
کا نام نمایاں ہے۔ تھامس مان کی مشہور تخلیق "Death in Veric" کا شہر بہترین
ناولٹ میں کیا جاتا ہے "ایک آرٹسٹ" کی کہانی ہے جو شہر میں طاعون کا شکار ہو جاتا ہے
تھامس مان چاہتا تو اس معمولی سے واقعہ کو ایک مختصر افسانہ بھی بنا سکتا تھا لیکن چونکہ اس واقعہ
سے متعلق بہت سی باتیں کہنی تھیں۔ اس لئے اس نے مختصر افسانے سے بڑا کہنوس اختیار

کیا۔ Death in Veric کے علاوہ (1886) Tolo Kroger 'The Death of

1886 Ivan Ilyich Magic-Mountain Budden Brook ناولٹ کے

دائرے میں آتے ہیں۔ ان تخلیقات میں ایک مخصوص تنظیم تاثر کے ساتھ ملتی ہے ناولٹ

کے ارتقاء میں اندر سے زیادہ Andre Gide کی تخلیق 'Strait Is The Gate' Night High

میں ناولٹ کی تمام اہم خصوصیات پائی جاتی ہیں Strait Is The Gate دو مخصوص

کردار Jarone & Alissa پر منحصر ایک عشقہ کہانی ہے۔ اندر سے زیادہ بھی اسے مختصر کہانی

کی شکل دے سکتا تھا مگر ان سے ان کرداروں کے مخصوص پہلوؤں پر روشنی ڈالنی تھی۔

اس لئے اسے ناولٹ کے قالب میں ڈھالنا پڑا Doothy Bussy اسے ایک بہترین

ناول تسلیم کرتا ہے۔

یہی کیفیت Stefan Zearig کے Efsredcin in Earth اور نارٹول فرانسسکی Thais کی ہے جو ناول کی خصوصیات پر پورا اترتا ہے۔ ان کے علاوہ اور بہت سے فنکاروں نے ناول تخلیق کئے۔

اٹلی، فرانس اور جرمنی میں یہ صنف ۱۶ ویں صدی تک مقبول رہی پھر ۱۶ ویں صدی اور ۱۹ ویں صدی کے درمیان کے دور میں اس صنف کا ارتقاء رک گیا۔ جو تجربے ہوئے وہ شائع نہیں ہوئے۔ بنیادی طور پر یہ ناول کا عہد تھا۔ اس دور میں ناول نگاروں نے اتنے تجربے کئے کہ مفہیم تصورات اور تکنیک کے لحاظ سے انہیں کئی خانوں میں تقسیم کیا جانے لگا۔ زندگی میں پیدا ہونے والے اور سماجی قدروں میں تغیرات ناول کا موضوع قرار پائے بدلتے ہوئے سماجی حالات و میلانات، جدید فکر و شعور نے احساس اور جدید جمالیاتی حیات کے سبب پایہ درجہ کے فنکار اس طرف راغب ہوئے نتیجتاً انہوں نے جہاں بڑے کینوس پر شاہکار ناول سپرد قلم کئے وہیں عصری تقاضوں سے متاثر ہو کر ناول لکھنے پر مجبور ہوئے۔

انیسویں صدی کا وسطی عہد ناول کا نشأت آفتاب تھا۔ اس میں ناول نگاروں نے فن و ہیئت نیز فنی تصور کے لحاظ سے بے شمار تجربے کئے یہی وجہ ہے کہ مخصوص نقطہ نظر، فن اور تکنیک کے لحاظ سے ایک طرف انسان اور اسکی شخصیت کو مقام ملا تو دوسری طرف اشخاص اور سماج یا سرفہرہ کی افادیت پر زور دیا گیا۔ جدید ناولوں پر مخصوص دانشوروں اور مصنفوں کے مخصوص اصول و نظریے افسانوی ادب پر مسلط تھے جن میں فرائیڈ، برگرساں، ڈارون اور مارکس سرفہرہ ہیں، فرانس، انگلینڈ اور امریکا

میں انسان کے اندرونی کرب اور ذہنی انتشار کو قصہ کی بنیاد پر بنایا گیا۔ نتیجتاً ایک طرف پلاٹ کا زوال ہوا تو دوسری طرف کرداروں کی تعداد بھی کم ہوئی۔ اس عہد کے ناول نگاروں میں ہنری جیمس Henry James اور ہارڈی (Hardy) وغیرہ کافی مشہور ہوئے۔ جدید ناولوں میں جس نفسیات کی پیش کش کی گئی ہے وہ انیسویں صدی کے آخر تک ہنری جیمس کے ناولوں میں اہمیت پانے لگی تھی۔ ہنری جیمس نے ناولوں میں جس نفسیاتی کرب کے ماحول کی بنیاد رکھی تھی اس میں ہارڈی نے ذہنی اور قلبی المتزان سے ایک جدید شکل میں اس کو ظاہر کیا۔ فنی چابکدستی نے ہارڈی کے ناولوں کی قدوقیمت میں اضافہ کیا۔ ان لوگوں نے نفسیات دیاست اور وجودیت جیسے موضوع کو ارد گرد ماحول سے لیا لیکن ان کی تخلیق کے ہستی تبدیلی کے باعث روسی افسانوی ادب کا سنگ بنیاد بنا۔ ہنری جیمس اور ان کے ہم عصروں نے براہ راست یا بلا واسطہ تر گینف دوستکی، جیسے خوف اور گور کی وغیرہ کے اسلوب اور تکنیک کے اثر کو قبول کیا۔

اسی ہستی تبدیلی نے مغربی ناولوں کو جسمانی اختصار دیا ناولوں میں کئی قصوں کو ساتھ لے کر چلنے اور طویل ناولوں کی جگہ نسبتاً چھوٹے اور ایک ہی قصے میں پورے ہو جانے والے ناول لکھے گئے۔ دریں اثناء انسان کے ظاہر اور باطن کی ترجمانی کرتے ہوئے کسی ایک نظریہ یا کردار کی خوبیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے مخصوص اوصاف کو بنیاد بنایا گیا بقول گھنشیام مدھوپ

• المنقر بارکی اور اشارات کے ساتھ ہی کرداروں کی کمی اور

موضوع کی تحفیر کا آغاز ہوا ہے

روسی افسانوی ادب حالانکہ دوسرے مغربی ممالک کے افسانوی ادب کے

مقابلے میں قدرے ہیں۔ روسی ناولوں میں انقلاب اور تحریکات کی ترجمانی بڑے حقیقی انداز میں ہوئی ہے گورکی، شولوخوف، تاستائی اور ان سے قبل دوستکی، چوخوف وغیرہ نے روسی ناولوں میں جہاں کینوس کو وسیع کیا اور بہت سے مسئلوں اور ان کے مختلف پہلوؤں کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا وہیں کسی مخصوص گوشے یا اہم مسئلے کو لے کر ان کو اختصار سے پیش کرنے کے سلسلے میں شولوخوف کا نام اہم ہے۔ "آدمی کا مقدر" اس کا بہترین ناولٹ ہے۔ روس میں بھی یہ صنف کافی مقبول ہوئی تقریباً ہر بڑے ناول نگار نے اعلیٰ درجہ کے ناولٹ لکھے ان کی یہ تخلیقات اہمیت کی حامل ہیں۔ اے۔ پی۔

چخوف A.P. Chekhov کے (A Dull Story (1898)

The house with the Mans of and Alislec The Grasshopper (1892)

Ward NO.6 The Lady with Dig Story (1898)

ٹالسٹا کے ناولٹ اس فن کو بڑھانے میں اہم رول ادا کرتے ہیں اس

نے جہاں اپنا مشہور زمانہ ناول "داریند پیس" لکھا وہیں The Cossacik (1852)

A Land Lord's Morning Two Hussars (1856) The Death, Iyan Ilyich Polikushka (1863)

جیسے ناولٹ لکھ کر اس فن کو فروغ دیا اسی طرح Family Happiness (1859)

Requiem for mouth orgin (1967) The Moinument (1944) Ern Vetenar

Egg Chiness Style (1967) کافی مقبول ہوئے چنگیز اسماتوف کے ناولٹ "مفید جہاز"

اور "جیلہ" (۱۹۵۸) کو کافی سراہا گیا۔ میخائل شولوخوف کا "آدمی کا مقدر" "ترگنیف" کے

Rudin (پھرتے میر خوار) "پہلی بخت" اور On the eye (شام کے وقت)

بطور خاص ہیں۔ گوگل کے مشہور ناولٹ "اور کوٹ" (The over Coat) اور

Nevski Prospect (یارجاناں) اہمیت کے حامل ہیں اسی طرح دوستکی کے

ناولٹ Poor Peoples (غریب لوگ) اور White-Night بڑی اہمیت

رکھتے ہیں۔ مسک گورگی کے The or Love (لے غم دوراں) کی خاصی پذیرائی ہوئی

ان ناولٹ نگاروں کے علاوہ سومرٹ کا Upat-The villa (تیسرا نمونہ) کا
 • "بیل" "عمایتوں کنز ایکوچ" کا "نیلی نوٹ بک" "دیرایا نووا" The Bright Shose
 اور Seryozha روسی ادب کے نمائندہ ناولٹ کہے جاسکتے ہیں۔ اس صنف
 کا ارتقاء روس میں بڑی تیزی سے ہو رہا ہے۔

امریکی ادب میں ناولٹ اپنے مخصوص طرز مفہوم میں شائع ہوئے ہیں۔ اس
 میلان میں Nathaniel Hawthorne سے لیکر عصری عہد تک اہم تجربے کئے گئے
 ان فنکاروں نے مختصر کینوس پر سماج اور زندگی کے اہم سوالوں کو اٹھایا ناول میں کئے
 گئے جدید تجربوں کے نتیجے میں بھی اس کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہاں تک کہ پوری
 زندگی کو نزلے کر اس کے کسی گوشے یا پہلو کو لے کر محدود وقت میں (یعنی چوبیس گھنٹے
 میں) قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ امریکی ناولوں میں جہاں وسیع ترین کینوس پر
 ناول لکھے گئے ہیں وہیں ناولٹ کے میدان میں حیرت انگیز تجربے بھی ہوئے۔ امریکی

ناولٹ نگاری کی ارتقاء میں Nathaniel Hawthorne کا (1850) The Scarlet Letter
 جس کا اردو ترجمہ "داغِ رسوائی" کیا گیا، گونا گوں خصوصیات کا حامل ہے Aldous

Huxley کا (1926) Two or three Grass اور Katherine Anne Porter

کے تین ناولٹوں کا مجموعہ (1939) Three Short Novels کے نام سے شائع ہوا اس

مجموعے میں (1937) Pale House، Noor Wine اور Pale Rider شامل ہیں۔

Glenway Wese کا Pilgrim Hawk: A love story ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا اسی دوران

John Steinbeck نے (1940) The Moon is down کی تخلیق

کی جس کا ترجمہ "شکستِ ناتمام" کے نام سے ہوا۔ اس کے ایک اور ناولٹ

Cannery Row (یہ نگلیاں یہ کوچے) کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ Hemingway

کا شمار نمائندہ ناولٹ نگاروں میں کیا جاتا ہے ان کا مشہور زمانہ ناولٹ (1952)

The oldman and the sea ناولت کی ترویج یس فن و ٹیکنک کے لحاظ سے
سنگ سیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں H.E. Batas کے (1953) Love
The Nature of اور Herman Melville کے ناولٹ Billy Budd کافی
مقبول ہوئے۔

امریکی افسانوی ادب میں یہ صنف اپنے مخصوص معنی اور تصور میں فروغ پا رہی
ہے عہد جدید کے ناولٹ نگار اس کے فن و ٹیکنک کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناولٹ
تخلیق کر رہے ہیں۔ Hortense Calisher کے دو ناولٹ The Railway Police
اور (1966) The Last Trolley Ride تاج تعارف نہیں۔

انگلینڈ میں صنف ناولٹ نگاری کی ترویج دارتقا مختلف ناموں کے ساتھ
ساتھ ہوئی دوسرے ملکوں کے تجربوں کے گہرے اثرات پڑنے کے باعث یہاں کے
فیکاروں نے بھی مختصر کینوس پر اپنے عصری معاشرے کے ناگزیر مسئلے کو ان کے مخصوص
پہلوؤں کے ساتھ نمایاں کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ Robert - Thomas Dehone
Green اور Thomas Nashe وغیرہ کی تخلیقات کو ناولٹ کے زمرے میں ہی
رکھنا مناسب ہے البتہ ان ناولٹوں میں ساری خصوصیات موجود نہیں ہیں۔ پھر بھی جذبات
واحساسات کی ترجمانی کے باعث اس میں ایک توازن پیدا ہو گیا۔ ظاہر ہے ان خصوصیات
کی وجہ سے قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہونے لگتا ہے۔ Robert Iolys Stevenson
کا Dr. Jekyll and Mr. Hyde انگریزی ناولٹ کی ارتقا میں شاہکار کی حیثیت رکھتا
ہے۔ ہنری جیمس (Henry James) نے اس صنف کو عام کرنے میں کارآمد رول
ادا کیا۔ (1880) The Washington Square (1881) The Portrait of a Lady
Daisy Millar (1878) اور The turn of the screw A Last Lady (1881)

کاشمار انگریزی کے نمائندہ ناولٹوں میں کیا جاتا ہے۔ تھامس ہارڈی Thomas Hardy کی تخلیق (1887) The wood Tendeers کو ایک خوبصورت ناولٹ کہا جاسکتا ہے

Rudyard Kipling کے The light-that-failed (1891)

اور Kim (1901) کو ناولٹ کہنا زیادہ درست ہوگا جیسے جوائس (James Joyce)

نے جہاں اپنے مخصوص تجربے سے انگریزی ناولوں کو فروغ دیا وہیں The Dead جیسا ناولٹ بھی تخلیق کیا۔

Josef Conrad اور D.H. Lawrence نے ناولٹ کو

عظیمہ صنف ادب ٹھہرانے کی سعی میں کی۔ Conrad نے 'Heart of Youth' (1902)

(1902) Darkness, Typhoon (1903) The River جیسے ناولٹ لکھ کر اس جدید فارم

کو مستحکم کمال کو پہونچایا۔ ان ناولٹوں میں Heart of Darkness کی منہ

پذیرائی ہوئی۔ انگریزی ادب میں ناولٹ کو عظیمہ فارم کا درجہ دلانے میں D.H. Lawrence

کا نام نمایاں ہے۔ اسی لئے 'Ludwig Lewishen جیسا نقاد اسے Master of the

Novellette in English' بتاتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کے چھ ناولٹوں

کا مجموعہ 'The Complete Short Novels' کے نام سے Kaith Sager نے

۱۹۸۲ء میں شائع کیا اس مجموعے میں اس کے مشہور ناولٹ The Captain

(1923) Doll (1923) The Fox (1920) The Lady Bird (1923) St. Maur (1924)

The Princess (1925) The Virgin and the Gipsy (1930) شامل ہیں

مذکورہ ناولٹوں میں اس صنف کی تمام فنی خصوصیات موجود ہیں ان ناولٹوں

لے بحوالہ ڈاکٹر عبارت بریلوی: ناولٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۲۰، ۱۹، ص ۲۸

لے D.H. Lawrence: The Complete Short Novels p.11

کے علاوہ لارنس نے The Escaped Cock (1927-28) بھی لکھایا کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ ڈی ایچ لارنس نے ناولٹ کے فن کا تعین کرنے، علیحدہ صنف ادب کا درجہ دلانے اور ادبیاتی منزل پر پہنچانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ یہ دوسری بات ہے کہ انگریزی کے نقادوں نے اسے ناولٹ کا نام نہ دے کر

Short Novel

Long Short Story • Mini Novel • Small Novel بتایا۔

مغربی ادب میں ناولٹ کی روایت اور ارتقاء پر نظر ڈالنے کے بعد یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ بطور علیحدہ صنف ادب وہاں بھی ناولٹ کا تصور مبہم اور گنگناک ہے۔ بس ناول اور کہانی کے بیچ کی کڑی کو ناولٹ شارٹ ناول اور منی ناول وغیرہ کا نام دیا گیا ہے یہ چھوٹے ٹیکنوس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلے کے چند پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں دوسرے لفظوں میں جہاں طویل ناول لکھے گئے ہیں وہیں حالات اور وقت کی تسلی کے باعث کچھ مختصر ناول بھی ظہور میں آئے۔ گزشتہ صفحات پر اس حقیقت کا انکشاف کیا جا چکا ہے کہ آج نہ قاری کے پاس اتنی فرصت ہے کہ وہ طویل ناولوں کا مطالعہ کر سکے اور نہ فنکار کو یہی وجہ ہے کہ آج کا ناول نگار زندگی کے کسی ایک اہم مسئلہ کو لے کر اس کے مخصوص گوشوں کو بڑی جہارت کے ساتھ پیش کر رہا ہے اور یہی خوبیاں کسی ناول کو ناولٹ بنا دیتی ہیں۔ مغربی ادب میں ناولٹ بڑے تیزی سے لکھے جا رہے ہیں ہو سکتا ہے کہ آئندہ آنے والی نسل اس کو ایک علیحدہ مستقل صنف ادب قرار دے بلاشبہ ناولٹ کا مستقبل اور تابناک ہے اور تابناک رہے گا۔

ناول انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ جو لاطینی زبان کے نوویلا (Novella) اور

ناولس Novellus سے مشتق ہے۔ یورپ کی اور زبانوں میں فریچ زبان نوویل

(Novelle) اور ناولس جیسے الفاظ کی ترویج انہیں الفاظ سے ہوئی جس کے معنی

نے کے ہوتے ہیں۔ یہ لفظ جب انگریزی میں آیا تو اپنے ساتھ کچھ مخصوص معنی اور لب و لہجہ لے کر داخل ہوا انسائیکلو پیڈیا برٹیکا کے مطابق:

• لفظ ناول بذاتِ خود لازمی طور سے اطالوی لفظ Novus (نؤوس)

سے ماخوذ ہے جس کے معنی جدید یا نئے کے ہوتے ہیں۔ اطالوی

لفظ Via مختصر کہانی کے لئے اطالوی لفظ Novella جس

کے معنی کہانی کے برعکس صرف انفرادیت کی حامل تخلیق کے

نہیں بلکہ کم از کم موجودہ واقعات و حالات کو بھی پیش کرنیکا فریب

دیتی ہے یعنی ہر روزمرہ کے حالات زندگی کی تشریح کرنے کا بھی

فریب دیتی ہے۔ جب یہ لفظ انگریزی زبان میں منتقل ہوا تو اس

نے کسی حد تک اپنا دھڑا اپنا قائم رکھا ہے

لفظ ناول کو واضح کرنے کے بعد ناول کی تعریف اس انداز میں کی گئی:

"ناول ایک طبع زاد بیانیہ نثر یا قابلِ لحاظ (طوالت) صفحات کا اختصار

عام طور پر انسانی ضمیر ہو کہ ایک یا متعدد جلدوں پر مشتمل ہو جس میں ماضی

حال کے کرداروں کے افعال (عمل و حرکت) کی بھرپور نمائندگی

پیمیدہ یا غیر پیمیدہ پلاٹ کے تحت کی گئی ہو۔"

مغربی مفکرین اور نقادوں نے ناول کی تعریف اپنے اپنے طور پر کی ہے کلا رنور

لکھتا ہے: "ناول اس زمانے کی حقیقی زندگی اور طور طریقوں کی تصویر ہوتی ہے جس میں وہ لکھا

گیا۔" جے بی برٹلے کے مطابق: "ناول بیانیہ نثر ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات

سے سروکار ہوتا ہے۔ اندر سے برائے اپنا خیال اس طرح قلمبند کرتا ہے۔ حقیقی ناول
کبھی صرف رومانی نہیں ہوتا اس کے لئے حقائق کو سہارا اور حقیقی سوسائٹی کا پس منظر
ضروری ہے۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر کا بیان کہ ناول ایک خاص طوالت کا شری قصہ ہے۔
اڈون میور (Edwin Muir) اپنے نظریات کا اظہار اس طرح کرتا ہے۔

”ناول اپنے وقت کی تاریخ ہونے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے

ناول نگار اپنے عہد اور اپنے زمانے کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔“

پروفیسر سیکر کے مطابق:

”ناول میں انسانی زندگی کی ترجمانی ہو۔ ایک سائنٹفک فلسفیانہ

کم از کم ایک ذہنی تنقید حیات ہو، وہ نثر میں ہو، حقیقی زندگی کی ہو

تصویر یا اس سے مشابہ ہو، ایک خاص ذہنی رجحان کے زیر اثر اس

میں ایک طرح کی یک رنگی ربط موجود ہو۔“

ڈی ایچ لارنس کے الفاظ میں ”ناول خیالات و جذبات کو پیش کرنے کے لئے

عظیم ترین صنف ادب ہے۔“ ہنری جیمس نے لکھا ہے ”ناول کی وسیع ترین تعریف یہ

ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔“ والٹر ایلن کے مطابق ”ہر

اچھے ناول کی پہچان اس کی حقیقت نگاری ہے اس سے وہ اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے۔
 رالفس فاکس کے لفظوں میں:

"ناول فرد کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ یہ سماج اور فطرت کے
 خلاف فرد کی جدوجہد کا رزمہ ہے۔ یہ ایک ایسے ہی سماج میں
 ترقی کرتا ہے جہاں انسان اپنے گرد و پیش کے حالات و فطرت
 سے جنگ آزما ہو گیا۔"

یہ تمام تعریفیں جو ناول سے متعلق کی گئی ہیں، شعوری یا تحت لاشعوری طور پر ان کا
 تعلق ہماری روزمرہ زندگی سے ہے گویا ناول بنیادی طور پر حیات انسانی کی ترجمانی کرتا ہے
 حقیقت نگاری کے ساتھ ہی ساتھ اس میں تخیل کی آمیزش بھی ضروری ہے۔ زندگی و معاشرہ
 میں ہونے والے گونا گوں پیچیدہ واقعات و کیفیات اور متعدد مسائل کو فنی و صنگ سے
 پیش کرتا ہے۔

یہ امر واضح ہے کہ "ناول" اردو میں انگریزی ادب کی راہ سے آیا لیکن اسکا بنیادی
 پہلو بھی نور طلب ہے کہ ہمارے یہاں اس سے پہلے داستانوں کا رواج باقاعدہ تھا۔ بس فرق
 اتنا ہے کہ ناول نے بس بیدار کیا اور خیالی دنیا سے نکال کر حقیقی زندگی کی طرف راغب کیا
 پروفیسر آل احمد سرور ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

ناول انگریزی کا لفظ ہے انگریزی کے ساتھ ہمارے یہاں آیا اور
 دیکھتے دیکھتے سارے ادب پر چھا گیا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ ہمارے
 یہاں قصے کہانیوں کا وجود ہی نہیں تھا۔ یا داستان سرائی رائج نہ

زندگی کی کاربن کاپی نہیں بلکہ زندگی کے لئے ایسے تصویر کا اظہار ہے جس نے ان کی پچائیوں کی موتیت کو اپنے اندر جذب کر لیا ہو۔
 ناول کے نقاد ڈاکٹر محمد حسن فاروقی اپنے خیالات کو اس طرح پیش کرتے ہیں
 ”ناول داستان یا افسانے کی ترنی یافتہ نوعیت ہے۔ ایک دوسری جگہ اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ”ناول زندگی کے گونا گوں اور پیچیدہ واقعات کی مربوط تنظیم پیش کرنے کا نام ہے۔“
 ڈاکٹر قریس اور خلیق انجم ناول کی تعریف کرتے فرماتے ہیں۔

”در اصل ناول کا فن ایک مخصوص نقطہ نظر سے زندگی کی تصویر کشی کا فن ہے حقیقت کا جامہ پہنا کر اس طرح پیش کرنا قصے کی حیثیت اس کے تمام اجزائیں تال میل اور ہم آہنگی قائم رہے ناول ہے۔“
 ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی بھی ڈاکٹر قریس کی رائے سے متفق نظر آتے ہیں فرماتے ہیں:
 ”..... یہ اسی دنیا کے بھتے جاگتے انسان کا عکس ہے جو کائنات کی دیگر مخلوقات کے مقابلے میں زیادہ قریب اور اسی طرح پیچیدہ بھی ہے۔ اسی پیچیدہ انسان کی فکر و جذبات اور تخیل کی سرگزشت کو جب بیانیہ نثر میں پیش کیا جاتا ہے تو وہ ناول کہلانے لگتا ہے اور چونکہ پیچیدگی اس کے موضوع و مواد

۱۔ ڈاکٹر محمد حسن: شب خون مارنا، ص ۱۹۷، ۱۹۸۔ ڈاکٹر محمد حسن فاروقی: اردو ناولوں کی تنقید تاریخی
 ۲۔ ڈاکٹر محمد حسن فاروقی: ادبی تخیل اور ناول، ص ۱۵۲۔ ڈاکٹر قریس و خلیق انجم: افسانہ ادب، ص ۴۰

کی فطرت میں شامل ہے۔ اس لئے ناول کو بھی ادب کی پیچیدہ
صنف قرار دیا گیا ہے۔

اسی ضمن میں پروفیسر احتشام رضوی اپنے خیالات کا اظہار اس انداز میں پیش کرتے ہیں
جس ناول کا واضح تصور سامنے آجاتا ہے فرماتے ہیں:

"یوں تو ادب کی ہر صنف زندگی کے کسی نہ کسی رخ کا جذبہ باقی
رنگ میں تجزیہ کرتی ہے۔ لیکن ناول کو کئی ہیشیتوں سے دوسرے
اصناف پر فوقیت حاصل ہے یہ اصناف ادب میں سب سے زیادہ
ترقی یافتہ صنف ہے۔ اس کا خاکہ اتنا وسیع اتنا مرکب اتنا پیچیدہ
اور اتنا لطیف ہوتا ہے۔ کہ اس میں سماج کا ایک رخ نہیں
دو۔ ایک افراد نہیں دو چار مواقع نہیں کوئی پھوٹا سا تاثر نہیں
بلکہ کبھی کبھی اس کا مکمل عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ سماج کی پوری مشین
کی حرکت ناول ہی میں دیکھی اور دیکھائی جاسکتی ہے اس لئے ادب
اور زندگی کے تعلق پر نظر کرتے ہوئے۔ ناول کو ہی سب سے زیادہ
اہمیت دینا چاہئے۔"

ناول سے متعلق جن نقادوں نے اپنے خیالات و نظریات کا اظہار اپنے مخصوص
انداز میں کیا ان پر غور و فکر کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ کہ ناول کا فن ہی یہ ہے کہ
وہ زندگی اور معاشرے کی حقیقی تصویر کے نقوش کو اجاگر کر دے۔ ناول میں زندگی اور سماج
کے پیچیدہ در پیچیدہ مسائل کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناول نگار اپنے

۱۔ ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی: افسانوی ادب ص ۱۵۶

۲۔ پروفیسر احتشام حسین: ماہنامہ نگار مشمولہ مضمون اردو ناولوں پر مارکزم کا اثر ص

عہد کا تصور ہوتا ہے۔ وہ عصری تقاضوں کو ناول کا موضوع قرار دیتا ہے۔ مختلف نقادوں کے خیالات کو سامنے رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول کی اہم خصوصیات کیا ہیں؛ یا کیا ہونی چاہئے ناول چاہئے کیسا بھی ہو۔ نیا تجربہ ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر اس میں ناول کی خصوصیات موجود نہیں ہیں تو اسے ہم تجربہ تو کہہ سکتے ہیں ناول کے لئے قصہ کا ہونا اتنا ضروری ہے۔ جتنا جسم کیلئے خون کی ضرورت ہوتی ہے۔ بغیر قصہ کے کوئی بھی ناول پائیدار نہیں ہو سکتا۔ ناول کا دار مدار اس پر ہوتا ہے۔ قصہ سے دلچسپی لینا اور لطافت اندوز ہونا انسان کی فطرت ہے۔ اے۔ ای۔ ایم فارسٹر کے الفاظ "ناول میں کہانی بیان کی جاتی ہے یہی اس کا بنیادی پہلو ہے جس کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں، یہ سب سے اہم عنصر ہے جو کبھی ناولوں میں مشترک طور پر پایا جاتا ہے" موصوف نے اپنی کتاب Aspect of Novel میں قصے کی اہمیت

کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے "قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے"۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قصہ کیا ہے؛ عام طور پر لوگوں کا خیال ہے کہ مختلف واقعات و حرکات و سکنات کے بعد دیگرے بیان کرتے ہوئے کسی خاص نتیجہ پر پہنچ جانا ہی قصہ ہے۔ سید عابد علی کے مطابق کہانی دراصل ان اجزاء کا نام ہے جو بنیادی ہیں اور جن سے پلاٹ تیار کیا گیا ہے۔ ایک کے بعد دوسرے کا تذکرہ کرنا اور پھر کیا ہوا جیسا تجسس پیدا ہونا ضروری ہے محمد حسن فاروقی کے لفظوں میں "پہلے یہ ہوا یہ آخر میں ہوا یا یوں فلاں شخص نے پہلے یہ کیا، پھر یہ کیا پھر یہ کیا اور آخر میں یہ ہوا اس طرح ہر قصہ ختم ہو جاتا ہے۔" نقادوں کے خیالات و نظریات کے مطابق قصہ میں آغاز اور اختتام کا ہونا

بلہ قاسمی ابوالکلام: ناول کا فن ص ۱۴ سید عابد علی عابد: اصول النقاد ادبیات ص ۵۸۲

سید ڈاکٹر محمد حسن فاروقی: ناول کیا ہے ص ۱۲

اور اس کے بعد اچھا کیا ہوا؟ کا سوال ہونا بے حد ضروری ہے۔ اور جب اس خاکے میں نظر نواز رنگ بھر دیئے جائیں تو اسے ہم پلاٹ کہیں گے جس طرح شاعر تخلیق کرنے سے قبل اس کا ایک خاکہ ذہن میں ترتیب دیتا ہے اور اسے پیش کرنے کے لئے جو واقعاتی سلسلہ تیار کرتا ہے اسے ہم پلاٹ کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اسی طرح ایک ناول نگار بھی اپنی کہانی کے تمام بنیادی عناصر کو لے کر ان کا ایک منطقی سلسلہ قائم کرتا ہے۔ واقعات باہم اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے ابھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے پلاٹ بناتے وقت ناول نگار ان غیر ضروری واقعوں کی کاٹ چھانٹ بھی کرتا ہے۔

پلاٹ بنانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی مجسمہ ساز پتھر تراش کر جو مجسمہ بناتا ہے۔ اس میں فنی موزونیت اور اعضاء میں توازن قائم رکھنے کی ایک جہت کرتا ہے۔ اسی طرح افسانوی مجسمہ میں انہیں تمام چیزوں کا خیال رکھنا ناگزیر ہے۔ قصوں سے پلاٹ کی تعمیر کرنا ہی وہ مرحلہ ہے جہاں ناول نگار کی فنی خوبیاں نمایاں ہوتی ہیں۔ پلاٹ کی بناوٹ جتنی دلکش ہوگی اتنا ہی اچھا پلاٹ ہوگا۔ تعمیر و تشکیل کے لحاظ سے پلاٹ کو دو حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے۔ پہلا سادہ اور دوسرا پیچیدہ و مربوط — سادہ پلاٹ میں کسی ایک ہی شخص سے متعلق واقعات کا بیان غیر منظم طریقے سے ہوتا ہے۔ اس میں اس بات کا التزام بھی نہیں برتا جاتا کہ ایک دوسرے کا ربط برقرار رہے جبکہ پیچیدہ اور مربوط پلاٹ میں ایک تنظیم برقرار رکھنی پڑتی ہے۔ ایک واقعے دوسرے واقعہ کو مربوط رکھنا ضروری ہے۔ بہترین ناول کے لئے ضروری ہے کہ پلاٹ نہ تو زیادہ ڈھیلا ہو اور نہ ہی پیچیدہ بلکہ خوبصورت پلاٹ وہی ہوگا۔ جس میں ان دونوں کے امتزاج شامل ہوں۔ پلاٹ کے مجموعی تاثر کے حسن کو قائم رکھنے

کیلئے اعتدال کی راہ اختیار کرنا ضروری ہے۔^۱

یوں تو ادھر کچھ دنوں سے اردو میں بھی بغیر پلاٹ کے ناول لکھے جا رہے ہیں جسے "Plotless Novel Anti Novel" کہتے ہیں جو کسی حد تک کامیاب ہوئے مگر فنی لوازمات کو بغیر استعمال کئے ان کا صحیح و سالم تصور قائم نہیں ہوتا اس کی حیثیت محض ایک تجربے کی ہے اور کچھ نہیں۔ قصہ کو بیان کرنے کے لئے ناول مختلف کرداروں کا سہارا لیتا ہے یا کرداروں کے توسط کے خاطر آیا۔ واقعہ بیان کرتا ہے اس لئے کردار نگاری کی بھی خاص اہمیت ہوتی ہے

درحقیقت پلاٹ کے بعد ناول کا دوسرا اہم اور ضروری عنصر کردار نگاری ہے ناول کے واقعات جس کے بارے میں ہوتے ہیں یا جن کو لے کر ان واقعات و حادثات کو بیان کیا جاتا ہے کردار کہلاتے ہیں اور انہیں کرداروں کے عمل اور رد عمل سے قصہ کی تکمیل ہوتی ہے۔ ناول نگار حقیقی زندگی کی ترجمانی کے لئے ایسے کرداروں کو چنتا ہے جو ہماری روزمرہ کی زندگی کے متحرک انسانی پسیر ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو کردار عصری زندگی اور حقیقت سے قریب ہوں گے وہی زندہ کردار کہلائیں گے۔ ناول نگار جس عہد اور ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ کردار بھی اسی ماحول میں آگے بڑھتا ہے۔ معاشرے میں مختلف النوع افراد ہوتے ہیں جن کے اپنے نظریات، تصورات، تہذیب بول چال رہن سہن زندگی کی رنگارنگی نشیب و فراز اپنے مخصوص انداز کے ہوتے ہیں۔ ان افراد میں ناول نگار جن افراد کا انتخاب کرتا ہے وہ بھی ہماری طرح جیتے جاگتے انسان ہوتے ہیں جن کی اپنی روایت ہے ان کے اپنے مسائل ہیں اور اپنے افکار و نظریات ہیں اب ان میں جو کردار قاری کو متاثر کرے یا دوسرے الفاظ میں ان میں ہیں اپنا پر تو نظر آئے۔

انہیں ہی بہترین اور زندہ کردار کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مسٹر نیٹ کا خیال ہے
 "ناول نگار کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے اس کے کردار ویسے ہی حقیقی اور جیسے جاتے
 ہوں جیسے کہ ہمیں حقیقی زندگی میں نظر آتے ہیں۔"

دراصل ناول نگار کو کرداروں کی تخلیق کرنے کے بعد آزاد فضا میں چھوڑ دینا
 چاہیے۔ "کیوں کہ اچھا ناول وہی ہوتا ہے جو کرداروں کو آزادانہ طور پر چھوڑ دیتا ہے
 وہ اپنی حرکت و عمل سے اچھا یا برا جس قسم کا بھی تاثر قائم کریں اور قاری کو متوجہ کر سکیں،
 کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں "زمان و مکان ہی کرداروں
 حقیقت اور واقعیت کا رنگ بنختے ہیں موصوف کے خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا
 ہے کیونکہ زمان و مکان کے ہی آئینے میں کردار کی شناخت ہوتی ہے" اس طرح
 مربوط ہوتے ہیں کہ اس سے جدا کر کے انہیں دیکھا نہیں جاسکتا ہے۔ ای ایم فارسٹر
 کرداروں کو بالغ فصوص دو حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"ہم کرداروں کو چپے اور مکمل، میں تقسیم کر سکتے ہیں سترہویں
 صدی عیسوی میں چپے کرداروں کو مزاج، کا نام دیا گیا تھا
 کبھی انہیں خاکے کہا جاتا ہے اور کبھی کیریکچر۔ حقیقتاً چپے کردار
 وہ ہیں جو ایک خیال یا ایک خصوصیت کی بنا پر تشکیل دیے جاتے
 ہیں جب ان میں ایک سے زیادہ عنصر نمایاں ہوتا ہے تو
 ان میں "مکمل کردار" بننے کے عمل کا آغاز ہوتا ہے۔"

یہ ڈاکٹر جمیل جانشی، ارسطو سے ایسٹ تک نگار کا فن، نثری جیس، ص ۷۷، ۷۸ سے زریزہ عقیل،

اردو ناولوں میں سوشلزم ص ۲۰۱ عابد علی عابد، اصول انتقاد و ادبیات ص ۵۹۸

یہ ڈاکٹر اسلم آزاد، آزادی کے بعد اردو ناول، بحوالہ ای ایم فارسٹر

ای۔ ایم فارستر کے خیالات کی روشنی میں اس نتیجہ پر پہنچا جاسکتا ہے کہ ناپ کر دار کسی مخصوص گروہ اور طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ کر دار اس وقت سے جلد ہو جاتے ہیں اور زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور محرکات کی ہموانی نہیں کر پاتے جب کہ زندگی گزرنے کا ایک لائحہ عمل ہوتا ہے اور ان کے تصورات باہم متصادم ہو جاتے ہیں۔ تو وہ پرانی قدروں کے دشمن بن جاتے ہیں۔ " ایسے کر داروں کے اندر وضعداری اور جان جائے پر آن نہ جائے " الی بات ملتی ہے۔

گو کہ ایسے کر دار ذہن پر نقش کالجی ہو جاتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی میں صرف ایسی صفات کے افراد موجود ہیں۔ بیشتر ناول نگاروں نے اسے فنی طریقے سے پیش کیا ہے سادہ کر دار قاری پسند بھی کرتا ہے بس شرط اتنی ہے کہ دل پسند ہو دوسرے قسم کے کر دار جنہیں Round کہا جاتا ہے۔ ایسے کر دار انسانی خصوصیات کے ساتھ ساتھ کئی انفرادی خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔ اس قسم کے کر دار تخلیق کرنے والا ناول نگار کامیاب سمجھا جاتا ہے اس نونما کے کر دار حقیقت سے زیادہ قریب اور اپنی پہچان کو قائم رکھتے ہوئے نئی خصوصیات کے خلاق ہوتے ہیں۔ " ایسے ناول نگار کسی نقطہ نظر کے نقیب یا غلام نہیں معلوم ہوتے بلکہ اپنی فطرت بالکل اسی طرح آزاد رکھتے ہیں جیسے کوئی زندہ آدمی۔ "

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جو تعلق زندگی سے کر دار کا ہے اسی کے اظہار کا ذریعہ ہے کر دار ہمارے معاشرتی و حقیقی زندگی سے جتنے نزدیک ہوں گے ناول میں اتنی ہی دلنشینی اور تاثیر پیدا ہوگی جیسا کہ ابھی سپاٹ اور پیچیدہ کر داروں کی خصوصیات

بیان کی گئی ہے۔ دراصل وہی کردار مقبول ہوں گے جن میں دونوں کا امتزاج ہوگا کرداروں کے برجہتی پہلو یک لخت ہمارے سامنے نہیں آتے بلکہ دھیرے دھیرے کردار کے ذاتی افکار و نظریات، تجربات و گہرائی، زندگی کے نشیب و فراز، حرکت و عمل اور متعدد قسم کے مسائل کو ساتھ رکھتے ہوئے گرہ کشائی کرتے ہیں اور یہ گریہ جیسے جیسے کھلیں گی قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا جائے گا ناول نگار کو اسی دائرے تک محدود رہنا چاہیے جہاں تک اس کے تجربات ہوں کیونکہ دائرے کی وسعت سے کامیابی حاصل نہیں ہوتی جیسے جاگتے کردار تخلیق کرنے کے ضروری ہے کہ ناول نگار کا مشاہدہ عمیق ہو ساتھ ہی فن پر اسے قدرت حاصل ہو جس کے سبب اس کے کرداروں میں اور گہرائی نظر آئے۔

یہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی ادب خطا میں پرورش نہیں پاتا۔ ناول میں جو واقعات اور کردار بیان کئے جاتے ہیں ان کا براہ راست تعلق ہمارے سماج، ماحول اور ارد گرد کے حالات سے ہوتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ واقعات کہاں کے ہوتے ہیں۔ اور یہ کردار کس معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں یا یہ الفاظ دیگر ناولوں میں کس عہد کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان باتوں کی روشنی میں یہ ظاہر ہوتا ہے کہ زمان و مکان کی عکاسی کی صحیح معنوں میں معاشرہ نگاری ہے اور اس بات کا انکشاف بھی ہوتا ہے کہ ان واقعوں اور کرداروں کا تعلق کہاں سے اور کس سے ہے۔ دوسرے لفظوں میں کس مقام کس عہد اور کس طرز زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اگر ناول سے زمان و مکان کو نکال دیا جائے اور ادھر کچھ تجربے ہوئے ہیں تو اس کا سارا حسن اور ساری منفیمنتشر ہو جائے گی اور ناول حشاکا پروردہ معلوم ہوگا۔ چونکہ ناول نگار اپنے معاشرے کا عکاس ہوتا ہے۔ اور واقعات و کردار اسی معاشرے سے اخذ کرتا ہے اس لئے زمان و مکان کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔

”ناول کے واقعات اور کردار معاشرے سے ہی اخذ کئے جاتے ہیں ان واقعوں کے اور کرداروں کے وسیلے سے ناول نگار

ایک خاص معاشرے کو ایک خاص دور یا کچھ خاص کے آئینے
میں پیش کرتا ہے۔

اس لئے ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ زمان و مکاں پر پوری
دسترس رکھے کیونکہ اس سے کھوڑی بھی غفلت کردار، معاشرے اور انداز فکر کو بدل
سکتا ہے۔ پروفیسر اشتام حسین لکھتے ہیں :

”زمان و مکاں ہی حقیقت کو ناپنے کے لئے آئے ہیں۔ لیکن
خود زمان و مکاں پر نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے
ہمیں وقت کی اس رفتار کو محسوس کرنے کی ضرورت ہے جس
سے ناول کے واقعات اور کردار گزر رہے ہیں۔ یہ وقت بھی
حقیقی ہیں اور اس کے اندر بھی یہی واقعات کی تخلیق ہو سکتی ہے
اگر یہ حربہ ناول کے ہاتھ سے نہیں لیا جائے تو بعض اوقات
ناول کی تربیت زبردست خلا واقع ہو جانے کا خطرہ ہے لیکن
اس کے استعمال میں ناول نگار نے جو نگھی بھی بصیرت اور
ذوق سلیم کی آزمائش ہوتی ہے۔“

در اصل مکالمے کی اہمیت و افادیت ڈرامے کیلئے مقدم ہے۔ لیکن اس
کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ ناول نگاری کے لئے اس کی ضرورت ہی نہیں — ناول
کے لئے مکالمہ ایک جز لا ینفک کی حیثیت رکھتا ہے۔

کرداروں کے جذبات و احساسات، اظہار اور اس کی تمام تر خصوصیات

کو مکالمے کے ذریعے بڑے موثر انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ مکالمہ پلاٹ کو آگے بڑھانے میں بڑا کارآمد اور معاون ثابت ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ”اچھا مکالمہ قصہ کو ایک روشنی بخشتا ہے۔“ مندرجہ بالا سطور میں روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ ڈرامہ نگاری میں مکالمہ کی اہمیت و افادیت مسلم ہے۔ جب ڈرامہ نگار کوئی قصہ بیان کرتا ہے۔ وہ کرداروں کے ذریعہ ہی سامعین کے سامنے پیش کرتا ہے تو اس کے ذہنی و فکری افعال کی کامیابی کا دار و مدار مکالمہ ہوتا ہے اور بقول حسینی ”مکالمہ دراصل ڈرامہ ہے۔“

بہترین مکالمہ لکھنا ہی ایک آرٹ ہے جسے بر محل اور فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کرنے کا سلیقہ بھی ہونا چاہیے اچھے مکالمہ کیلئے ضروری ہے کہ ناول نگار کرداروں کی خصوصیات کا اظہار اور پلاٹ کے ارتقاء (کھولنا) کا انشراح کرے علاوہ ازیں مکالمے فطری، بر محل، برجستہ، مختصر اور دلکش ہوں۔ مکالمہ کے سلسلے میں یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ کرداروں کی زبان کیسی ہونی چاہئے روزمرہ کی عام بول چال یا اس سے قدرے مختلف اکثر ناقدین اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ مکالمہ بالکل ہی کرداروں کی صدائے بازگشت نہ ہو بلکہ دونوں کا مرکب — یعنی روزمرہ کی عام بول چال فطری طور پر اور ادبی چاشنی کے ساتھ — کیونکہ پورے طور پر ادبی ہوئے سے ناول کامیاب نہیں ہو سکتا اس لئے ضروری ہے کہ ناول نگار جس سماج و معاشرہ، طبقہ یا افراد کی زبان استعمال کرے اس معاشرہ پر ناول نگار گہری اور عمیق نظر رکھنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو کیونکہ سماج میں مختلف النوع شخصیتیں ہوتی ہیں ایک مزدور کی گفتگو اور اعلیٰ طبقے کی طرز گفتگو میں فرق ہوتا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ ناول نگار ان نکات کا لحاظ رکھتے ہوئے مکالمہ کا انتخاب کرے، ناول نگار حقیقت اور واقعیت کے خاکوں میں صنعت گری کا رنگ بھرے گا۔ تب کہیں مکالمے میں وہ

پستی و رعنائی نوک پلک اور خوبی پیدا ہوگی۔ جو ناول کے مکالموں سے مخصوص ہے۔
 ناول نگار کو عوامی اور ادبی زبان کے درمیان رہنا ہوگا۔ اگر دیہاتی کردار
 ہے تو اس کے مکالمے دیہاتی ہونے چاہئے اس کے برعکس شہری افراد یا اعلیٰ سوسائٹی
 کے لوگوں کی زبان بالکل اسی طرح ہونی چاہئے خاص طور سے اس وقت مکالمہ بھونڈا
 معلوم پڑنے لگتا ہے جب کہ ہر کردار کے منہ میں ناول نگار اپنی زبان میں اظہار مدعا
 کرتا ہے۔ افراد قہ کے طرز گفتگو انداز بیان اور اظہار خیال میں جو لطیف و نازک
 فرق ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش میں بہر حال ناول نگار کو قیاد رہنا ضروری ہے۔ اور
 آخر میں کہنا ہے جانہ ہوگا کہ کامیاب ناول نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ مکالمہ کو ڈرامائی
 انداز میں پیش کرے

ناول میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے خواہ دکھائی ہو یا کردار نگاری ان کا تعلق
 براہ راست ہمارے جذبات و احساسات سے ہوتا ہے۔ کیوں کہ ناول نگار کردار کے
 خارجی حالات و کیفیات کے ذریعہ اس کے خفیہ پہلوؤں اور تاثرات کو اجاگر کرتا ہے شاید
 یہی وجہ ہے کہ بہترین ناول نگار جذبات نگاری اور الفاظ کے حسن انتخاب اور اسلوب کی
 شگفتگی سے ایسی چاشنی پیدا کرتا ہے جو گھنٹوں کام و دہن کو لذت بخشتے ہیں اور بھلائے
 نہیں بھولتے، ناول کے قہ المیہ اور طریہ دونوں طرح کے ہوتے ہیں جن کا رشتہ
 انسانی زندگی سے ہوتا ہے یہی نہیں بلکہ ناول نگار طرب و الم میں وہ حسن پیدا کرتے ہیں
 جو قاری کے لئے جنت نگاہ اور فردوس گوش بن جاتے ہیں اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد حسن
 فاروقی لکھتے ہیں:

”ناول کی دنیا جذبات سے بھری ہوتی ہے۔۔۔۔۔ ناول

میں ہم ان چیزوں سے بحث کرتے ہیں ان میں بعض خوبصورت
ہوتی ہیں بعض شاندار، بعض المناک، بعض نشاط انگیز اور ناول نگار
ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کر کے اپنی جودت طبع صرف
کرتے ہیں۔

فاروقی صاحب نے جذبات نگاری سے متعلق جو آراء پیش کیے ہیں اس روشنی
میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمیں ایسے بہت سارے ناول ملیں گے جن میں صرف نم اندوہ کے
جذبات پیش کئے گئے ہیں۔ اور جو پُر مسرت اور نشاط آمیز بھی ہیں۔ کچھ ناول نگاروں نے
دونوں قسم کی ملی جلی کیفیات کی مصوری کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے یہی نہیں بلکہ بعض
ناول نگار نے تو خوبصورت، شاندار، المناک اور نشاط انگیز چاروں قسم کے جذبات
کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں ان میں کچھ کامیاب بھی ہیں اور بعض ایسے ہیں جن کے اند
جذبات کی گہرائی کم ہونے کے باعث وہ بات پیدائہ کر سکے جو انکو کرنا چاہئے تھا۔

منظر نگاری کے بارے میں کچھ لوگ غلط فہمی کے شکار ہیں۔ منظر نگاری کا
مطلب یہ قطعی نہیں کہ وہ صرف مناظر فطرت کی مصوری کرے یا پھر سماجی مناظر کے کٹے
کھینچے بلکہ ناول نگار جس چیز کی منظر کشی کرے اس کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ ساتھ
ہی ساتھ منظر نگاری کا صحیح مفہوم ہونا چاہئے وہ یہ کہ کرداروں کی فطرت و سیرت، عادات،
خصائل، رجحان، میلانات، طرز ہائش و ماتول وغیرہ کی پوری پوری تصویر ابھر کے سامنے
آجائے۔ منظر نگاری زمان و مکان کی صراحت میں بھی معاون ثابت ہوتی ہے دور حاضر
کے ناول نگار فطری مناظر سے کہیں زیادہ سماجی مناظر کی تصویر کشی میں اپنا تخلیقی زور صرف
کرتے ہیں دراصل وہی ناول نگار منظر نگاری میں کامیاب ہوتا ہے جو جزئیات کو نظر نواز

ہونے اور اس کے رنگ و روپ کو دلچسپ بنانے میں کامیاب ہے۔ ان باتوں کو دیکھنے کے بعد ہم یہ وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ منظر نگاری ناول کا ایک ضروری جز ہے۔ منظر نگاری کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے علی عباس حسینی لکھتے ہیں

”غرض کوئی قابل قدر ناول منظر نگاری کی سماں بندی مرتبہ کشی سے خالی نہیں ہو سکتا اور اظہارِ ایجاد کا خیال رکھ کر انہیں پس منظر میں پیش کرنا فنکارانہ ہوشیاری و ہرمندی کی دلیل ہے۔۔۔۔۔

منظر نگاری کرداروں کے مختلف سیرتی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے لکھا جاتا ہے۔ نہ کہ غرض صبح و شام گرمادسرمہ کی تصویر کشی کے لئے۔“

ناول دراصل زندگی کی تصویر و تفسیر کے ساتھ ہی ساتھ انسانی احساسات و جذبات، افکار و خیال کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس لئے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ ہر ناول میں نظریہ حیات و مقصد کی کارفرمائی شعوری یا غیر شعوری طور پر ضروری ہوتی ہے۔ بالخصوص اعلیٰ ناول نگار کا یہ بڑا وصف ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے ذریعہ کوئی مخصوص نظریہ حیات کی ترجمانی کرے جس شرط اتنی ہے کہ مقصد فن کے حریر میں پوشیدہ ہے۔

یہ بات بالکل صاف ہو چکی ہے کہ ناول کی تخلیق نہ صرف تفریح و تفسن کے لئے ہوتی ہے اور نہ ہی اخلاق و اصلاح کے لئے ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ قاری کی ذہنی مددگار رکھتے ہوئے اسکی رہنمائی بھی کرے کامیاب ناول وہی ہوگا جس میں قاری فنی لطافتوں سے غفلت نہ ہوتا ہوا خود بخود ناول نگار کے نظریہ حیات تک پہنچ جائے کیونکہ کچھ معمولی صلاحیت رکھنے والے مقصد کو ظاہر میں تخلیق کو غیر معیاری بنا دیتے ہیں۔ یا پھر کسی خاص مقصد کو

بروے کا لانے کے لئے تخلیق صرف پر دہ گینڈہ یا نعرہ بن کر محدود رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس اعلیٰ ناول نگار قاری کے ذہن پر تاثرات رفتہ رفتہ کچھ ایسے انداز سے پھوڑ جاتا ہے کہ قاری بھی انہیں خیالات و افکار میں ڈھلنے لگتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ناول ختم کرنے پر وہ بوجھ نہیں بنتا اور نہ ہی محسوس کرتا ہے کہ ناول پر نظریہ حیات لا دیا گیا ہے۔ قاری ناول نگار کے پیش کردہ نظریہ یا مقصد کی تائید کرے نہ کہ فرار۔ وہی نا اہل کامیاب ہو گا جسکو ختم کرنے کے بعد قاری گہر تاثر لینے پر مجبور ہو۔

ایسا دیکھا جاتا ہے کہ کچھ ناول نگاروں کی تخلیق ادب برائے زندگی، ادب برائے ادب اور اسی طرح کے نغروں کے چکر میں پس جاتی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ فنی اصولوں کے ساتھ ہی ساتھ مقصد کو شیر و شکر بنا کر پیش کیا جائے "کامیاب ناول وہی ہے جس میں مقصد فن کے اندر حل ہو جائے، جذب ہو جائے اور بغیر کسی ذہنی و فکری دباؤ کے وہ قارئین کو متاثر بھی کرے۔"

ناول نگار گو کہ وہ کسی مکنت، فکرے تعلق رکھتا ہو۔ ناول کی زبان کی تاثیر سے منکر نہیں ہو گا۔ ناول کا قصہ خواہ کتنا بھی دلچسپ اور پراثر ہو اس کے اظہار کے لئے زبان کی دلاویزی ناگزیر ہے اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ زبان کیسی ہو؟ ظاہر ہے کہ ناول زندگی کا ترجمان ہوتا ہے اس لئے وہ جس زندگی یا معاشرے کی تصویر کشی کرتا ہے اسے اس معاشرے کی مروجہ زبان کا ہی استعمال کرنا چاہئے۔ اگر ناول نگار ایسا نہیں بلکہ دلچسپی کے تحت وہ انشا پردازی کے جوہر دکھاتا ہے تو بلاشبہ انشا پردازی اور ناول میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔ ناول کا سب سے اہم جز قصہ نگاری ہے اگر وہ انشا پردازی کرے گا تو بلاشبہ قاری انشا پردازی کے جال میں پھنس جائے اور اسکی توجہ اصل قصہ سے

ہٹ جائے گی۔ ناول کے لئے سادہ، صاف، شستہ، برجستہ، اور نقائص سے پاک واضح زبان استعمال ہونی چاہئے۔ جو عام فہم جو کیونکہ کرداروں کی اپنی زبان ناول کے حسن کو چار چاند اور خوبصورتی کو دوبالا کرتی ہے۔ ناول کی زبان پر انہماک خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں۔

”ہمارے لئے معیار وہ زندگی ہے جو ہماری نگاہوں کے سامنے گزرتی ہے اور وہ زبان ہے جو اس زندگی سے اہم ہوتی ہمارے کانوں میں داخل ہو کر ہماری عقل کو زندگی سے بہرہ ور کراتی ہے ہمارے دل کو زندگی کے ساتھ نچا دیتی ہے۔“

ناول نگار کو دراصل ایسی ہی زبان اپنی تخلیق میں برتنی چاہئے جس سے متعلق فاروقی صاحب نے اظہار کیا ہے چونکہ زبان سے متعلق بات نکل پڑی ہے اس لئے یہ کہنے میں حرج نہیں کہ وہی ناول مقبول ہوئے ہیں جن میں کردار کی روزمرہ کی زبان پیش کی گئی ہے بعض حضرات اسی تخلیق کو کامیاب سمجھتے ہیں جس میں عمدہ زبان گویا انشا پردازی کی جاتی ہے۔ جبکہ ناول انشا پردازی میں نمایاں فرق ہے۔ انشا پرداز اپنے جوہر طبع سے زبان کو بناتا ہے۔ اور سنوارتا ہے جبکہ زندگی سے اس کے اس التزام کو بگاڑ دیتا ہے۔ ”انشا پرداز بگڑی ہوئی زبان کو ٹھکراتا ہے ناہل بگڑی ہوئی زبان کو گھلے سے لگاتا ہے۔“ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہی زبان بیان کر دی جائے بلکہ ناول نگار کو چاہئے کہ وہ پلاٹ، کردار کی تعمیر کرتے وقت طرز ادا کی شوخی اور جدت کا بطور خاص لحاظ رکھے۔ ”زبان زندگی کی حقیقتوں کو موثر ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک لوچ دار ذریعہ ہے مقصد نہیں۔“

لے ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۹۳ لے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ادبی تخلیق اور ناول ص ۹۳ لے ڈاکٹر قمر رئیس: تنقیدی تناظر ص ۸۴

ناول نگار بنیادی طور پر ایک فنکار ہوتا ہے جب وہ زندگی اور اس سے متعلق خام مواد کو تخیل کی آمیزش دے کر قصہ کے روپ میں پیش کرتا ہے تو وہی اسلوب ہوتا ہے اور اسی اظہار بیان سے ناول نگار کی شخصیت اور فنکارانہ صلاحیت ظاہر ہوتی ہے۔ ناول نگار نے اسالیب کے متعدد تجربے پیش کئے ہیں جنہیں کسی خاص خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا تقریباً ہر ناول نگار کا اپنا ایک الگ اسلوب ہوتا ہے اور اسی سے وہ پہچانا جاتا ہے اس کی شخصیت کا تعارف صرف اس کے اسلوب سے ہوتا ہے۔ ناول نگار اپنے اظہار بیان کے لئے جتنا پر اثر اور دلکش انداز بیان استعمال کرے گا۔ ناول میں اتنا ہی حسن پیدا ہوگا اس لئے ضروری ہے کہ فن کا ایسا اسلوب اختیار کرے جو دل کی گہرائی کو چھو لے۔ مواد، لفظ نگاہ اور اظہار اسلوب میں مطابقت ہی ناول کو ایک منفرد ٹیکنک اور بہت ہی قابل بخشی ہے۔ ناول نگاروں نے مختلف قسم اسالیب کا تجربہ کیا ہے خاص طور سے جن اسالیب کو برتا گیا درج ذیل ہیں۔

- ۱۔ بیانیہ اسلوب ۲۔ سوانحی اسلوب ۳۔ ڈائری اسلوب ۴۔ خطوطی اسلوب ۵۔ ڈرامائی اسلوب ۶۔ شعور کی روایت لازم خیال کا اسلوب ۷۔ علامتی و تجریدی اسلوب ۸۔ مخلوط اسلوب لیکن ان اسالیب میں بیانیہ اسلوب ہی ایسا ہے جس میں اکثر و بیشتر ناول لکھے گئے اور آج بھی لکھے جا رہے ہیں اس کے ذریعہ ناول نگاری زندگی کے واقعات کو غیر جانبداری کے طور پر بیان کرتا ہے جبکہ سوانحی اسلوب میں ناول نگار خود ہی مرکزی کردار بن کر سامنے آتا ہے اور اپنے حالات و زندگی کے واقعات اور حادثات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ڈائری اسلوب جیسا کہ نام سے ظاہر ہوتا ہے وہ حالات و واقعات کو جو ڈائری کے صفحات تک محدود رہتے ہیں انہیں کے سہارے ناول پایہ تکمیل کو پہنچاتا ہے۔ خطوطی اسلوب میں کچھ خطوط کو اس طرح ترتیب

دیا جاتا ہے کہ وہ ایک اظہار کا وسیلہ بن جائے۔ ڈرامائی اسلوب میں ناول نگار ڈرامے کی تکنیک کا سہارا لیتا ہے۔ شعور کی رو یا تلازم خیال علامتی اور تجریدی اسلوب میں بھی ناول لکھے جاتے ہیں لیکن مجموعی طور پر بیانیہ اسلوب میں لکھے ناولوں کو ہمیشہ مقبولیت ملی اور مل رہی ہے بہر کیف اسلوب یا اظہار ناول کا اہم جز قرار پاتا ہے اور اس کی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کارل مائل کا قول صادق آتا ہے کہ "طرح تحریر مصنف کی بجا ہی نہیں بلکہ اسکی جلد ہے۔" ناول کے فن کو سمجھنے کے لئے اس کے بنیادی اجزاء پر ایک نظر ڈالی گئی۔ معیاری اور کامیاب ناول وہی ہوں گے جن میں سارے عناصر کا استزاج ہو۔ انھیں ترتیب دینے میں وہی ناول نگار کامیاب ہوگا جو اپنی اعلیٰ ذہانت اور فنی صلاحیت کے ساتھ ہی ساتھ زندگی کو عمیق نظروں سے محسوس کرنے میں واک خاص طور پر یہ اجزاء بنیادی حیثیت رکھتے ہیں جبکہ نقادوں نے جدید تجربے کے لحاظ سے ان میں کچھ اور عناصر کو شامل کیا ہے۔ جن کا تذکرہ کوئی زیادہ اہمیت کا حامل نہیں۔

پچھلے صفحات پر ناول کی تعریف و خصوصیات سے بحث کی جا چکی ہے اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ناول اور ناولت میں کیا فرق ہے۔ یا کیا فرق کرنا چاہئے کیونکہ اب تک ناولت کی کوئی تعریف متعین نہیں کی گئی ہے اور نہ اس فرق کی وضاحت کی گئی ہے جو ناول اور ناولت کے درمیان ہوتا ہے مزے کی بات یہ ہے کہ اس صنف ادب پر کہیں سے تفصیل سے بحث بھی نہیں ملتی پھر بھی دھڑلے سے "ناولت" Novelette کا لفظ تمام فنکار اور نقاد استعمال کرتے جاتے ہیں ناولت جس کے لغوی معنی ہی میں "مختصر ناول" اور نقادوں میں سب سے پہلے علی بکس حسینی نے اس کے لئے "ناوچھ" کا لفظ استعمال کیا ہے۔

آج ادب میں ناولٹ ایک مقبول صنف کی شکل میں ترقی کر رہا ہے جو بہت کے لحاظ سے ناول کے بہت قریب، لیکن مختصات میں بہت کم ہو سکتا ہے کہ اسکا اختصار ہی مقبولیت کا سبب ہو اب یہاں بنیادی سوال ابھر کر سامنے آتا ہے کہ کیا ضخامت کا فرق ہی ناولٹ کو ناول سے علیحدہ کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اسے مختصر ناول نہ کہہ کر کس ضرورت کے پیش نظر ناول سے مختلف سمجھتے ہیں اور ادب کی ایک مقبول صنف قرار دیتے ہیں گریہ علیحدہ صنف ادب ہے تو اس کا فن کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس بحث کو آگے بڑھانے سے قبل اس متنازعہ فیہ صنف ادب سے متعلق ادبی حلقوں کے خیالات و نظریات کو سمجھ لینا مفید ثابت ہو سکتا ہے ایک حلقہ اسے ناول اور طویل افسانے کے درمیان کی چیز یا جو ناول مختصر ہو جاتے ہیں، انہیں ناولٹ کہتا ہے، یہاں بات کچھ اور گڈ بڑھتی نظر آتی ہے۔ کیوں کہ ناول اور ناولٹ کے درمیان کی چیز کہہ دینا تو آسان ہے۔ مگر وہ خط امتیاز کیا ہوگا۔ اس کے بابت کوئی جواز نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے ناول کا دائرہ محدود نہیں، ایسے بھی ناول وجود میں آچکے ہیں جو کئی جلدوں پر مشتمل ہیں مثال کے طور پر 'Possessed' 'Idiot' 'War and Peace' 'And Quiet -

'Gone with the wind' 'Brother Kramanzoy

'Flows the Dawn' اور اردو میں 'آگ کا دریا' 'اداس نسلیں' 'لہو کے پھول'،

ہذا کی بستی، گنودان وغیرہ ہیں اور کچھ ایسے بھی مل جائیں گے جسکی تعداد ایک سو صفحات سے بھی کم ہے۔ اسی طرح افسانہ میں بھی ہیں مختصر اور طویل ترین دونوں قسم کے افسانہ مل جاتے ہیں گویا ناول اور افسانہ کے بیچ حد فاصل (Line of Divider) قائم کرنا دشوار کن مرحلہ ہی نہیں بلکہ چکنے گھڑے پر پانی روکنے کے مانند ہے۔

ایک حلقہ اسے بطور صنف ادب ماننے سے منکر ہے تو دوسرے حلقے کے لوگ اسے ادب کی مقبول ترین صنف قرار دیتے ہیں۔ اور تیسرا گروپ ناولٹ کی ہی قبیل کا سمجھتے ہوئے اسکی فنی اہمیت و مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ابھی بطور علیحدہ صنف ادب قرار دینے میں ہچکچاہٹ

محسوس کر رہا ہے، ناولٹ ادب کی واحد صنف ہے جس کے متعلق آج تک نقادوں نے وثوق سے کچھ بھی نہیں کہا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا صنف ناولٹ خود ایک مسئلہ ہے " بطور صنف ادب کے تاحال کھٹائی میں ہے۔ اور اس کی حدود کا تعین کرنے سے پہلے ایک لحظہ کیلئے رکھنے اور سوچنے کی اشد ضرورت ہے۔ "

اکثر نقادوں نے ضخامت کو ہی ناول اور ناولٹ کے درمیان فرق قرار دیا۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف لوگ مختلف انداز میں اسی بات کو دہراتے نظر آتے ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں۔

" اب رہا ناولٹ اور ناول کی شناخت کا مسئلہ تو اس میں بڑا گھپلا

ہے۔ ناولٹ دراصل نام ہے مختصر ناول کا۔ دونوں میں انسانی سماج

اور تہذیب کی مصوری ہوتی ہے دونوں میں ایک تصور حیات بھی

کار فرما ہوتا ہے۔ دونوں کی تکنیک پیچیدہ بھی ہو سکتی ہے اور سادہ بھی ہے

موصوف کے خیال میں ناولٹ اور ناول ایک ہی چیز ہے۔ لیکن بات کچھ عجیب سی

معلوم ہوتی ہے کہ اگر ناولٹ نام ہے مختصر ناول کا تو پھر "دونوں" سے کیا مراد لی جائے اور دوسری جگہ ناول اور ناولٹ میں فرق ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

" ناول میں زیادہ بڑے کینوس پر زیادہ کرداروں اور بڑے سماجی

مسائل کو لے کر زندگی کی نقاشی ہوتی ہے۔ جبکہ ناولٹ میں موضوع

مواد اور فضا محدود رہتی ہے۔ "

۱۔ ناولٹ کا مسئلہ: وزیر آغا ہمارا ناولٹ نمبر ص ۱۲ ۱۷ سوال نامہ

۲۔ تنقیدی تناظر پروفیسر قمر رئیس ص ۷۴، ۷۳، ۷۴

دوسرے بیان سے اتنا ضرور ظاہر ہوتا ہے اور ناول میں فرق صرف کینوس اور موضوع کا ہے۔ گویا ضخامت پر ہی بات آکر ٹھہرتی ہے۔ اسی طرح دوہراتے ہوئے پروفیسر ذہاب اشرفی لکھتے ہیں۔

”ناول اور ناولٹ میں ایک فرق تو حجم کا ہے ناولٹ کا کینوس ہر حال میں ناول میں ایک بھر پور نثری رزمیہ بن سکتا ہے ناولٹ میں یہ صورت کسی طرح پیدا نہیں ہو سکتی، سماجی، معاشرتی و تمدنی ثقافتی، جنسی اور روحانی حالات کسی ایک ناول کے مختلف سرخ بن سکتے ہیں ناولٹ میں یعنی کسی ایک ناولٹ میں یہ ممکن نہیں ناول اگر پورا درخت ہے تو ناولٹ بھی اسکی چند شاخیں ہیں۔“

موصوف کے خیال کے مطابق فرق دراصل صفحات اور ضخامت کا ہی ہے یہ دوسری بات ہے کہ وہ غالباً یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جو چیز ایک ناول میں پیش کی جا سکتی ہے ناولٹ میں ممکن نہیں۔ ناول اور ناولٹ کا فرق کرتے ہوئے..... نظائر ہی اپنے خیال کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔

”زیادہ وسیع منظر پیمپیہ مناظر نامہ اور کرداروں کی کثرت کے پس منظر سے ابھرنے والے ہیرو ناول کا موضوع ہوتے ہیں لفظ ناولٹ اسم تصغیر ہے ناول کا اور دونوں میں آیا ناول کے ساتھ اب نہ وہ لانگ شارٹ اسٹوری ہے نہ ناول کا کچھ ان دونوں کے درمیان وہ ارتکاز نظر اور منشاے مصنف کا ایک فنی ترجمان ہے۔ مصنف کی نگاہ اور نیت کا فرق ہے۔“

مندرجہ بالا بیان کے ذریعہ انصاری صاحب نے اتنا ضرور قبول کیا ہے کہ ناولٹ نہ تو طویل افسانہ ہے اور نہ ہی ناول کی تلخیص بلکہ ان دونوں سے الگ ایک ایسی تخلیق جہیں مصنف کی نگاہ اور نیت سے سروکار ہوتا ہے۔ لیکن ناولٹ کیا ہے؟ یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ ڈاکٹر آغا سہیل نے بھی ناول اور طویل افسانے کے درمیان کی ایک چیز بتاتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”ناولٹ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، ناول اور افسانے کے مابین پیدا ہونے والی ایک صنف نثر ہے۔ ناولٹ تو پیدا ہی ناول کی کوکھ سے ہوئی ہے۔ لیکن بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مختصر افسانے اور افسانے سے بین بین ناولٹ کے وجود کو تسلیم کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں وارث علوی کا خیال ملاحظہ ہو، فرماتے ہیں:

”ناولٹ کا لفظ ہی بتاتا ہے کہ وہ چیز ناول سے مختصر ہوئی ہے لیکن ناول ناولٹ اور مختصر افسانہ چونکہ ابھی تک اپنا کوئی قطعی نام پیدا نہیں کر سکے اس لئے ان کی قطعی تعریف ممکن نہیں ہے۔ شمس الرحمن فاروقی ناولٹ کے وجود کو مشتبہ سمجھتے ہیں فرماتے ہیں:

”بمشتیت صنف سخن ناولٹ کا وجود ہی مشتبہ ہے پھر ناولٹ نگاری کا تجزیہ کیا ہوئے۔“

جبکہ سید مجاور حسین رضوی ہیئت اور ساخت کے لحاظ سے ناول کے قبل کی چیز سمجھتے ہیں۔

گوراضاحت کو ہی ناولٹ کا معیار قرار دیتے ہیں؛

”ناول حیات انسانی کی اجتماعی زندگی کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے
ناولٹ میں زندگی کے کچھ گوشے پیش کئے جاتے ہیں ہمیت اور
ساخت کے اعتبار سے اور ناولٹ نگار کے موضوع کے ساتھ
ساتھ رویہ کے لحاظ سے ناولٹ اور ناول کی تکنیک میں کوئی
فرق نہیں ہے۔“

ڈاکٹر مسعود رضوی صفحات کی بنا پر ناول اور ناولٹ میں امتیاز برتتے ہیں۔ موصوف
رقم طراز ہیں:

”بظاہر صرف تعداد صفحات کا فرق ہے وہ بھی اس حد تک سو
ڈیڑھ سو صفحے کی تحریر کو ناولٹ قرار دیے گئے ہیں لیکن لکھنے
والا اس کو ناول قرار دینے میں بھی حق بجانب ہوگا (چنانچہ بعض
ناولٹ بعض ناولٹوں سے طویل تر بھی آپ کی نظر میں ہوں گے،
البتہ چار پانچ سو یا زیادہ صفحوں کی تحریر کو ناولٹ نہیں کہا جاسکتا ہے۔“

پروفیسر گیان چند ناول اور ناولٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ ”مجھے اتنا ضرور معلوم ہے کہ
ناولٹ ناول کی ایک قسم ہے۔“

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ”ناولٹ کا مسئلہ“ میں بڑے تفصیل سے بحث کی
مگر واضح نہیں کر سکے کہ ناولٹ کیا ہے اور اس کی تعریف کیا ہوگی؛ بلکہ یہ سنہراتے ہیں کہ
”ناولٹ اور ناول میں حد فاصل قائم نہیں ہو سکتی اور اس میں ناول اور ناولٹ کے اثرات

اس طرح گنڈا ہو جاتے ہیں کہ ایک تیسری مکمل صنف ادب کا وجود شک و شبہ کی نذر ہو جاتا ہے۔ اور پھر آگے مغربی نقاد Thomas Uzzel کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"لہذا ہم زیادہ سے زیادہ اسے ایک مختصر ناول کہہ کر بچا دیتے ہیں۔۔۔۔۔ بس بطور علیحدہ صنف ادب کے تاحال کھڑی میں ہے اور اس کی حدود کا تعین کرنے سے پہلے ایک لحظہ کے لئے رکنے اور سوچنے کی اشد ضرورت ہے۔"

گویا ساری بحث صفحات و مضامین تک آکر ختم ہو جاتی ہے اسی طرح کا خیال
ڈاکٹر یوسف سرست بھی پیش کرتے ہیں ان کے نزدیک :

بنیادی فرق طوالت کا ہے جہاں تک پلانٹ اور اس کے ارتقا کا تعلق ہے دونوں میں جہاں تک میرا خیال ہے کوئی فرق نہیں ہے۔

ڈاکٹر عبدالغنی ناول اور ناولٹ میں فرق کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ناول کے مقابلہ میں ناولٹ کا ہیمانہ مختصر ہوتا ہے اور کوئی بات انہیں نظر نہیں آتی جو ناولٹ کو ناول سے متاثر کرتے ہیں۔ موصوف اپنی آرا پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جیسا کہ نام سے ظاہر ہے ناولٹ ناول کا اختصار ہے اس کا اردو ترجمہ ناولچ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح ہر چھوٹے ناول کو ناولٹ کہا جاسکتا ہے اور عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ بعض علماء و ناقدین ناولٹ کو ایک مستقل بالذات صنف قرار دیتے ہیں لیکن

یہ بعد کی صورت حال ہے شروع میں اصلاً چھوٹے اور مختصر ناول
کو ناولٹ کہا جاتا ہے اور یہی بات صحیح ہے۔

اس طرح مشاد امر تسری لکھتے ہیں:

”ناولٹ کے لفظ سے ہی ظاہر ہے کہ یہ ایک چھوٹا ناول ہے
ناول کی تمام تکنیک اس میں کار فرما ہے وہی کردار وہی کرداروں
کے مکالمے مگر ناول کی ضخامت سے کم ہوگی۔“

نقادوں کے مندرجہ بالا خیالات سے ہم صرف اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بعض
حضرات ناولٹ کے وجود سے منکر نظر آتے ہیں جبکہ بعض اسے ناول کا چھوٹا روپ ناول
کے سلسلے کی ایک تخلیق مانتے ہیں اور کچھ لوگ ناول اور ناولٹ میں خط امتیاز کھینچنے کے
بعد بھی بطور صنف ادب ناولٹ کے علیحدہ وجود کو تسلیم نہیں کرتے۔ یہ تو رہی ان ادیبوں
کی آراء۔ بہتر ہوگا کہ نقادوں کے بعد ناول نگاروں، ناولٹ نگاروں اور اڈا
نویسوں کے خیالات کا جائزہ لیں۔ آیا وہ ناولٹ کو کیا تصور کرتے ہیں اس ضمن میں خواجہ
احمد عباس اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ناول اور ناولٹ میں بظاہر فرق ان کے حجم سے ہوتا ہے
اگر تقریباً سو صفحہ کے اندر اندر ایک کہانی آجائے تو وہ ناولٹ
کہلاتی ہے۔ مگر میرے نزدیک ناول اور ناولٹ میں کوئی خاص
فرق نہیں سب میں کردار نگاری ہوتی ہے حادثات اور واقعات
ہوتے ہیں کوئی مطلب بہ موضوع بھی ہوتا ہے۔“

خواجہ صاحب کے اس بیان سے ناولٹ کا تصور اور مبہم ہوتا نظر آتا ہے
نقادوں کی طرح صفحات تک بات چل سکتی ہے مگر ان کے مزید بیان سے کہ ناول ناولٹ
اور افسانہ ایک ہی صنف ہوگی کیونکہ تینوں اصناف میں کردار نگاری، حادثات اور کوئی نہ
کوئی موضوع ضرور ہوتا ہے۔ بہتر نہیں، البتہ راجیندر سنگھ بیدی کا خیال کسی حد تک جی کو
لگتا ہے ناول اور ناولٹ کے نیا فرق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”ناول نسبتاً بڑا ہوتا ہے ناولٹ، ناول کی طرح ادھر ادھر بکھر جانے
کی اجازت نہیں دیتا۔“

عصمت چغتائی بڑی بے باکی سے اسی بات کو اپنے انداز میں کہتی ہوئی لکھتی ہیں:

”ناول ایک گروہ ایک خاندان ایک ملک کے باشندوں کے
بارے میں ہوتی ہے اور ناولٹ میں کم کردار حصہ لیتے ہیں (شاید
لکھ سکتی ہوں بتا نہیں سکتی) جو تحریر طویل ہوگی انہیں ناول سمجھ لیا
اور جو صفحات میں کم رہی وہ ناولٹ بن گئی۔“

نیا، عظیم آبادی لکھتے ہیں۔

”ناول اور ناولٹ میں زمین و آسمان کا فرق ہے ناولٹ دریا کو کوئے
میں بند کرتا ہے، اور یہ صرف مطالعہ ہی نہیں چاہتا بلکہ مشاہدہ کا
طالب بھی ہوتا ہے۔“

موصوف کے خیال سے کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے جبکہ سبیش بتر کے

نزدیک ”ناول یا ناولٹ کا فرق زیادہ تر طوالت پر منحصر ہوتا ہے“ اور کوثر چاند پوری بھی ناول

اور ناولٹ میں "حرف تفصیل اور اختصار کا فرق کرتے ہیں۔"

اب تک نقادوں اور تخلیق کاروں نے ناول اور ناولٹ میں جو امتیاز قائم کیا اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ناولٹ اختصار ہے ناول کا اور بعض اہل نظر دونوں میں امتیاز تعداد صفحات پر کرتے ہیں جس کے سبب تفہیم کے بجائے ایک الجھن یہ پیدا ہوتی ہے کہ اگر ناول مختصر ترین ہو اور ناولٹ طویل تر تو خط امتیاز کیوں کر کھینچا جائے گا؟ اسی الجھن کے باعث راقم الحروف ضخامت کو وجہ امتیاز تصور نہیں کرتا۔ البتہ اس سے ہٹ کر کچھ فاضل نقادوں نے ایک آدھ امتیاز برتا ہے ورنہ لے دے کر بس ضخامت، صفحات، اختصار اور تلخیص کی بات کہی گئی ہے۔

اب نقادوں کے بیانات پیش کر رہا ہوں جنہوں نے ناولٹ کے فن کا مطالعہ کرنے کے بعد کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد حسن فاروقی کی شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے جو اردو ادب میں ناولٹ کو بطور علیحدہ صنف ادب قرار دیتے ہیں موصوف ناولٹ کے سلسلے میں رقمطراز ہیں :

"ناول کے نام کا رواج بہت ہوا اور اس میں عام دلچسپی بھی بہت بڑھی مگر ایسی چیزیں ناول کے نام سے مشہور ہو گئیں جس جہیں ناول سے محض سطحی ہی تعلق تھا۔ ان ناول نما اصناف میں دو فارم خاص طور پر نمایاں ہوئے ایک ناولٹوں کا دوسرا خاکوں کے مجموعہ کا ان فارمولوں کے عالمین یہی سمجھتے رہے کہ وہ ناولیں لکھ رہے ہیں اور ان کے پڑھنے والے انہیں ناولیں سمجھ کر پڑھتے رہے ان ناولٹ، کو ناول کے مناسب مگر اس سے

مختلف ضرور سمجھنا چاہئے۔^۱

ڈاکٹر صاحب اپنے اس بیان میں اس غلط فہمی کو دور کرنے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جسے عام ذہن صرف ناول تصور کرتا ہے انھوں نے ناول اور ناولٹ میں فرق فقط صفحات کی بنا پر کرنا، محض سطحیت سے تعبیر کیا ہے ایک مثال کے ذریعہ انھوں نے ناول، ناولٹ اور افسانہ کا فرق ظاہر کیا ہے ملاحظہ ہو:

”تینوں اصناف بالکل ایک ہی قسم کی ہوتی ہیں تینوں میں زندگی کے نقشے ایک ہی سطح پر پیش کئے جاتے ہیں۔ اور ذریعہ کچھ واقعات اور ان سے وابستہ کچھ کردار۔ فرق صرف پیمیدگی کا ہے۔ مختصر افسانے کو زندگی کا ایک جال کہتے ہیں ناول کو تاروں کا ایک مکمل جال کہتے ہیں اور ناولٹ میں چند تار بٹ کر ایک موٹا تار بنا نظر آتا ہے۔“

ناولٹ کے فن کو سمجھنے میں ڈاکٹر صاحب کے نظریات کا رآئد ثابت ہو سکتے ہیں ان کے نزدیک ناول اور ناولٹ میں سارا معاملہ پیمیدگی، تعمیر اور طرز تعمیر کا ہے اسی طرح پروفیسر ٹی۔ سی۔ طاہر بھی ناولٹ کے فرق کو واضح کرتے ہیں

”ناول اور ناولٹ میں کچھ فرق نہ ہوتے ہوئے بھی تہہ گیر نگاہیں کچھ فرق ضرور پائیں گی۔ توجہ دینے پر معلوم ہو گا کہ صرف یہی نہیں کہ ناول بڑا ہوتا ہے اور ناولٹ چھوٹا فرق دائرہ عمل کا ہے۔“

ٹی سی۔ ظاہر کے بیان کے مطابق ناول اور ناولٹ میں بنیادی فرق نہ دائرہ عمل کا ہے۔ ناولٹ کو ایک علیحدہ صنف ادب تسلیم کرانے میں سلیم اختر نے کئی گراں قدر مصفا میں لکھے اور اس صنف پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالنے کی کوشش بھی کی ہے ناول اور ناولٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

..... ایب ناول میں وسیع کینوس پر زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تمام ممکنہ تفصیلات کو بروئے کار لاتے ہوئے افراد اور ماحول کے باہمی عمل سے جنم لینے والے متوع حالات اور گونا گوں کیفیات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہیں۔ اس صورت بالعموم تخلیقی توانائی کا اظہار پھیلاؤ اور وسعت سے ہوتا ہے لیکن حسب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے یہی ناولٹ کا فن ہے۔

ڈاکٹر ابن فرید ناولٹ کا معیار نفاست کی بنا پر نہیں بلکہ برتاؤ (Treatment) پر زور دیتے ہیں موصوف ناول اور ناولٹ کا فرق ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”ٹیکنک کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں البتہ برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے دونوں میں فرق ہے ناول تفصیل کا متقاضی ہوتا ہے اور ناولٹ قدرے اختصار کا۔ ناول میں کرداروں، واردات کے وسیع تر عمل کو اہمیت دی جاتی ہے اس کے برخلاف ناولٹ میں

ناولٹ تمام طور سے جس امتیاز کو ظاہر کرتی ہے وہ ناول کے مقابلے میں کردار، موضوع اور عمل کا زیادہ ارتقار ہوتا ہے۔

ہندی ادب میں ناولٹ کو ایک علیحدہ صنف ادب قرار دیا گیا ہے ہندی کے مشہور و معروف نقاد جنہوں نے اس صنف ادب پر تحقیقی مقالہ بھی سپرد قلم کیا ہے۔ ناول اور ناولٹ، लघु उपन्यास میں جو خط امتیاز کیسپنا ہے درج ذیل ہے۔

”ناول اپنے پورے موضوع اور تاثر کو سمیٹ کر دھیمی اور سست رفتار سے زندگی کی راہ پر چلتا ہے۔ زندگی، سماج کے کئی مسئلوں اور ان کا حل اس میں پنہاں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ناولٹ، تیز رفتاری سے اپنے مقصد کی جانب بڑھتا رہا۔ باریک بینی کے ساتھ باریک تصویر کشی کرتا ہے۔“

گفتیشام بدھوپ کے یہ الفاظ ناولٹ کے آزادانہ تصور کے غماز ہیں جو ناول کے فن کو سمجھنے میں قدرے معاون بھی ہو سکتے ہیں۔

اب نقادوں اور دانشوروں کے نظریات و خیالات کی روشنی میں جو سوال ابھر کر سامنے آئے ان سے صرف یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ بیشتر نقاد تو صرف Novellete کے لغوی معنی میں ناولٹ کو برتتے اور سمجھتے ہیں جبکہ بعض اہل علم اسے ناول سے الگ ایک صنف ادب قرار دیتے ہیں۔ اول الذکر محض فضیلت اختصار اور تلخیص تک محدود ہیں اور موخر الذکر ناول اور ناولٹ کو دو الگ صنف تسلیم کرتے ہوئے قصہ کی پیچیدگی، طرز تعمیر، تجزیہ زندگی، نفسیات، ایکشن، ترتیب، برتاؤ۔۔۔۔۔ (Treatment) جامعیت Terseness ایجاز و طویل کمپویشن کے تحت ناول سے قدرے مختلف سمجھتے ہیں۔

ناول اور ناولٹ میں فرق کرنے کے بعد ایک مسئلہ یہ ابھر کر سامنے آتا ہے کہ اگر ناولٹ ناول کی تلخیص یا مختصر ترین صورت ہے بعض دانشوروں کے علاوہ جیسا کہ بیشتر نقادوں کا خیال ہے، تو طویل افسانہ یا افسانہ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ طویل افسانہ اور ناولٹ دو الگ الگ چیزیں ہیں اور دونوں میں واضح فرق بھی ہونا چاہئے۔ اگر ہم دونوں کی خصوصیات کا الگ الگ جائزہ لیں اور دونوں کی تکنیک کا محاسبہ کریں تو یہ نتیجہ بھی برآمد ہوگا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ طویل افسانے و ناولٹ میں کیا بنیادی فرق ہے؟ افسانے کے فن کو سمجھنے سے قبل ضروری ہوگا کہ ہم یہ دیکھیں کہ طویل افسانے کی تعریف کیا متعین کی گئی ہے۔

بہرہ وقوع اس غلط فہمی کو محسوس کرنا پڑے گا جیسا کہ بعض نقاد فن کا خیال ہے افسانہ ایک الگ صنف ادب ہے مثال کے طور پر جلیل کریم اور مظفر علی سید کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ جلیل کریم طویل افسانے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ (طویل افسانے کو) مختصر افسانے اور ناولٹ درمیانی کڑی سمجھے۔ اسی قسم کا خیال ظاہر کرتے ہوئے مظفر سید بھی لکھتے ہیں کہ طویل مختصر افسانہ بظاہر مختصر افسانہ اور ناول کے بین بین کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ نامتو دین ناولٹ کے سلسلے میں بھی کہتے ہیں وہ لوگ اپنی ہمدانی کا غلط سکہ بٹھانے کیلئے مغالطہ آمیز باتیں کرتے ہیں۔ طویل افسانہ دراصل افسانہ کی تکنیک پر لکھا جاتا ہے گویا افسانہ کی تکنیک پر ہی طویل افسانہ بھی لکھا جاتا ہے فرق صرف اختصار و طوالت کا ہے۔

افسانہ بھی ناول کی طرح مغربی ادب کے بوالے اردو میں آیا۔ اس لئے ضروری ہے کہ پہلے یہ دیکھا جائے کہ مغربی نقادوں، مفکروں اور ادیبوں کے خیالات و تصورات کیا ہیں اور ان حضرات نے افسانہ کی تعریف کیا وضع کی ہے۔ انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کے مطابق افسانہ ایک علیحدہ صنف ادب ہے۔ ”جس میں اختصار، جامعیت اور مکمل طور پر قصے کا بیان ہوتا ہے۔“ برنیڈ راسمٹھ Brandar Smith اپنا خیال پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہے یہ کہانی کی واضح فنی صورت ہے اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔“

جب آئی۔ بی۔ اسینوں (I.B. Esanhan) افسانے کی تعریف وضع کرتے وقت پلاٹ کی اہمیت پر زیادہ زور دیتا ہے۔

”مختصر افسانہ ایک مختصر تخیلی تخلیق ہے جس سے کسی مخصوص واقعہ یا ایک مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعہ اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی تربیت و تنظیم سے ایک مخصوص واحد تاثر پیدا ہو سکے۔“

اڈگر ایلن پوے Edgar Allen Poe افسانہ کی تعریف اس انداز میں

کرتا ہے۔

”کہانی ایک ایسی بیانیہ صنف ہے جو اتنی مختصر ہو کہ ایک بیٹک میں ختم کی جاسکے، جو قاری کو متاثر کرنے کے لئے لکھی گئی ہو اور جن سے وہ تمام اجزاء خارج کر دیئے گئے ہوں جو تاثر قائم نہیں رکھ سکتے۔“
اس صنف سے متعلق پورے ایک دوسری جگہ لکھتا ہے :

”یہ ایک نثری داستان ہے جس کے مطالعو میں کم و بیش آدھے گھنٹے سے لیکر دو گھنٹے سے زیادہ وقت صرف نہیں ہوتا۔“
اس سے سلی جلتی تعریف ایچ۔ جی۔ ویلز بھی کرتا ہے۔

”یہ ہیبت ناک ہو سکتی ہے۔ یا رحم انگیز یا مزاحیہ یا خوبصورت یا گہری معلومات افزا صرف اس لازمی خصوصیات کے ساتھ کہ بلند آواز سے پڑھنے میں پندرہ سے پچاس منٹ تک لگیں۔“
ان تعریفوں سے الگ ہر دو افسانے کی تعریف کرتے ہوئے رقم طراز ہیں :
”افسانہ کو افسانہ ہونا چاہئے۔ تفکر کا نقشہ واقعات و حادثات سے مسرور جویز حرکت اور غیر متوقع ارتقاء سے تشویش اور منتہا تک پہنچنے اور یہ ارتقاء (قاری کو) مطمئن کر سکے۔“
افسانے کے سلسلے میں ڈبلو۔ ایچ۔ ہڈسن اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

لئے بحوالہ اظہر پرویز : ادب کا مطالعہ ص ۹۰

Edger Allen Poe .

Reader Companion to World Literature 1958

H.E.Bates :Modern Short Story P 16

لئے

لئے

لئے

اس کے لئے افسانہ مقصد اور تاثر کی وحدانیت دو بڑے اصول
ہیں جن سے فن پارے کی حیثیت سے ہم کو کہانی کی قدر و قیمت
سمجھنا چاہیے۔

اور پھر جو اس جیسے ادیبوں نے ہیئت کے کچھ ایسے تجربے کئے جسکے باعث
فارم میں ایک انقلاب سا آگیا اور اس نے یہ ظاہر کر دیا کہ صفحات کی بنا پر افسانہ افسانہ نہیں ہو
سکتا بلکہ تخیل کی آمیزش، پلاٹ کی تربیت و تنظیم اور تاثر پیدا کرنے کی صلاحیت کا ہونا لازمی امر
ہے۔ افسانے کے متعلق ایک خیال تو ایسٹونس کا ہے جو فنکاری کو ایک سوچا سمجھا ہوا تصنع اور
محکیم دہ دباؤ کہتا ہے جبکہ دوسرا جو اس کا ہے جو فن کو محسوس کی ہوئی زندگی کے احساس
کا آئینہ دار بنانا چاہتا ہے۔

متذکرہ بالا تعریفوں پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تقریباً سبھی
نقاد اور ادیب نے افسانے کے کچھ بنیادی پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے افسانے کی تعریف
کی ہے لیکن باضابطہ کوئی ایسی تعریف نہیں جو افسانے کے فن پر پوری اثر سے ظاہر ہے کہ زندگی
کی رفتار کے ساتھ ہی ساتھ افسانے کے ارتقا میں بھی تبدیلی ہوتی رہتی ہے اس لئے کسی
ایک تعریف کے تحت افسانے کو باندھنا ممکن نہیں۔ افسانہ مزاج فنی چابکدستی ثروت نگاہی اور
اختصار چاہتا ہے۔ اختصار لفظ بڑے وسیع معنی میں استعمال ہوتا ہے کیونکہ اب اس کا مطلب
ضمائم سے نہیں رہا بلکہ جامعیت سے بھرپور ہونے کا ہے۔ افسانہ میں زندگی کے کسی
ایک مسئلے کے ایک پہلو، گوشے یا واقعہ کی ترجمانی ہوتی ہے۔

اردو میں فن و ہیئت کے لحاظ سے یہ صنف بیسویں صدی میں آئی جس کی ابتدا
میدرم اور پریم چند کے ہاتھوں ہوئی اور ان بالکل افسانہ نگاروں نے اس فن کو اظہار

کا ذریعہ بنایا پریم چند نے قبل بھی افسانے وجود میں آئے مگر یا تو وہ مغربی افسانوں کے ترجمے تھے یا پھر اس کے حربے۔ اب دیکھنا یہ ہوگا کہ اردو کے نقادوں اور ادیبوں نے افسانے کی کیا تعریف کی ہے۔ پریم چند نے افسانے کی اہمیت اور افادیت اسی وقت محسوس کر لیا تھا۔ افسانے سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”مختصر افسانہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں نہایت اختصار کے ساتھ نشر میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی خیرہ کن جھلک فنی طریقہ پر دکھائی جائے ہے۔“

سعادت حسین منٹو افسانے سے متعلق لکھتے ہیں۔

”ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، افسانہ ہے۔“

ڈاکٹر فردوس فاطمہ لکھتی ہیں :

”آج کل کہانی کا مفہوم بہت وسیع ہو گیا ہے اس میں پریم کہانیاں، جاسوسی قصے، سفرنامے، حیرت انگیز واقعات، سائنس کی باتیں، یہاں تک کہ گپ شب شامل کر دی جاتی ہے۔“

اور پھر دوسری جگہ افسانے کی اہمیت سے متعلق اظہار کرتے ہوئے لکھتی ہیں
”موجود کہانی نفسیاتی تجزیہ اور زندگی کی حقیقت اور فطری تصویر کشی کو اپنا مقصد قرار دیتی ہے۔“

۱۔ پریم چند : ساہتہ کا ص ۲۵ ڈاکٹر فردوس فاطمہ : مختصر افسانے کا فنی تجزیہ ص ۴۶

۲۔ ۔ ۔ ۔ ص ۴۱ ۳۔ نقوش افسانہ نمبر : ص ۴۸

افسانے سے متعلق نقادوں اور ادیبوں نے تعریفیں کی ہیں جن کی روشنی میں افسانے سے متعلق بس آنا سمجھ لینا ضروری ہے کہ وہ زندگی اور سماج کے کسی ایک مسئلہ کے ایک پہلو یا ایک گوشے کی ترجمانی کرتا ہے اور جس کے لئے وقت و تاثر کا ہونا لازم ہے۔ جیسا کہ پچھلے صفحات پر کہا جا چکا ہے کہ زندگی اور سماج میں ہر لمحہ تغیر ہوتا رہتا ہے اور تنیفات کے ساتھ تبدیلیوں کے امکانات وسیع سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں چونکہ افسانہ زندگی اور سماج کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لئے افسانے کے آداب اظہار اور اسلوب بھی بدلتے رہتے ہیں مغربی ادب میں افسانے میں جو اظہار کے تجربے کئے گئے اسی طرح یہاں بھی اظہار و تکنیک کے تجربے کئے جا رہے ہیں اردو افسانہ نگاروں نے مغربی فنکاروں کے فن سے استفادہ حاصل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جوائس، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، بکسٹن، ورجنیا وولف، جیمز جوائس، فرائیڈ، مارکس، مویاساں، وغیرہ تجربوں کو برتنے میں کسی حد تک کامیاب بھی رہے بہر حال یہ کہنے میں ذرا بھی تاامل نہیں کہ افسانے کی جان اس کا قصہ و صفت اور تاثر ہے چونکہ افسانہ نگار ایک مقبول ترین صنف ادب ہے اس لئے ضروری ہے کہ اسکی خصوصیات سمجھنے کیلئے افسانے کے فن کا اجمالی جائزہ لیا جائے۔

قصہ پن ہی افسانے کا وہ بنیادی وصف اور اساس ہے جس پر پوری عمارت کھڑی کی جاتی ہے۔ کیوں کہ بغیر اس کے افسانے کا تصور ہی تشکیک کے دائرے میں آجاتے ہیں افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔ مگر اب یہاں سوال اٹھتا ہے کہانی وہ چیز نہیں کہ خلا میں لکھی جائے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ افسانہ نگار ذہن میں ایک ناکہ تیار کر لے جو اپنے ماحول، زمان و مکاں کے حدود کو سمیٹ لیتا ہو۔

افسانے کے لئے شرط ہے کہ اس کا کینوس چھوٹا ہو ظاہر ہے کہ افسانے کا کینوس ناول جیسی وسعت برداشت نہیں کر سکتا جس میں پوری کائنات کا محاصرہ کیا جاتا ہے۔ جہاں ہیشمار کردار واقعات متعدد مسئلے کو لیکر آگے بڑھتے ہیں جبکہ افسانے کیلئے اس کے خالق کو ٹوٹا رکھنا ہوگا کہ افسانہ کسی ایک کردار واقعات کا ایک پہلو یا ایک گوشے کو نظر سے گزرنے کیلئے اسے جتنے کینوس کی ضرورت محسوس ہو اسی کو لیکر چلے بہر حال کینوس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور نہ اس کے ڈھانچے کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔

انسانی کردار واقعات اور دونوں کے باہم عمل اور رد عمل ایک مختصر کینوس پر آگے بڑھائے اسے پلاٹ کا نام دیا جاتا ہے۔ گویا افسانہ جن بنیادوں پر تعمیر و استوار ہوا ہے ہم پلاٹ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ قصے کی تعمیر جتنی باریک بینی اور ژرف نگاہی کے ساتھ ترتیب پائے گی پلاٹ کا معیار اتنا ہی بلند ہوگا۔ اس لئے ضروری ہے کہ افسانے کا پلاٹ منظم، مربوط، متوازن اور مناسب اور جامع ہو کا یہ سب پلاٹ وہی ہوگا جس کو پڑھنے سے قاری کے ذہن کی گریں خود بخود کھلتی جائیں اور دلچسپی و تحسن قرار دے پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ اس میں آغاز و وسط اور انجام میں ایک رشتہ قائم رہے۔ جیرلڈ پرنس (Gerard Prince) اس ضمن میں لکھتا ہے کہ "واقعات کی وہ ترتیب جس میں علت اور معلول (Cause and Effect) کا رشتہ نہ ہو کہانی نہیں معلوم ہوتی اور وہ ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو ہمیں فطری اور جبلی طور پر کہانی معلوم ہوتی ہے۔ پلاٹ کی ترتیب میں توازن واقعات کے تصادم، نفسیاتی عناصر اور ذہنی و فکری تجربوں کی اہمیت ناگزیر ہے۔

پلاٹ کے سلسلے میں مذکورہ لوازمات سے قطع نظر ایسے بھی افسانے وجود میں

آئے جو بغیر پلاٹ کے لکھے گئے ہیں اور جنہیں ادبی اصطلاح میں پلاٹ لس (Plotless) بحریدی علامتی اور نہ جاننے کن کن ناموں سے منسوب کیا

جاتا ہے۔ اس سلسلے میں انہیں کامیابی ملی یا نہیں (دوسری بحث ہے) البتہ ان کے مدھم پڑنے کا سبب قصہ پن کی اہمیت سے گریز ہو سکتا ہے۔

قصہ پن کی جس بنیاد پر افسانہ کا پلاٹ مرتب ہوتا ہے اسے کردار نگاری کا نام دیا جاتا ہے۔ ناول کی طرح افسانے میں کردار پر اتنا زور نہیں دیا جاتا بلکہ اشارے کنائے سے بات کہی جاتی ہے چونکہ افسانہ کا دائرہ عمل محدود ہوتا ہے اس لیے زندگی یا سماج کے 'منوع' اور رنگارنگ مسئلوں، پہلوؤں کو پیش نہیں کیا جاسکتا، بلکہ کسی مخصوص واقعہ "تاثیر یا جذبے کو نمایاں کرنے کے لیے کرداروں سے مدد لی جاتی ہے" عام طور پر افسانے میں مرکزی کردار کی ہی اہمیت ہوتی ہے۔ بقیہ کردار مرکزی کردار کے گرد رہتے ہوئے اس کے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر عبادت بریلوی کردار نگاری کو افسانہ کا مقصد قرار دے کر اسے صرف ذریعہ مانتے ہیں۔ کردار نگاری سے متعلق اپنے تاثرات رقم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مختصر افسانے کے فن میں کردار نگاری کو کوئی خاص

اہمیت نہیں ہوتی مختصر افسانے میں کردار تو محض چند

لمحوں کے لیے منظر عام پر آتے ہیں مختصر افسانے میں کردار

نگاری مقصد ذریعہ نہیں ہے۔" ۱۱

کرداروں کا فطری اور حقیقی ہونا لازم اور ملزوم ہے کیونکہ یہی چیزیں

ان کی روح ہوتی ہیں۔ انھیں غیر فطری نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ تخلیقی کردار پیش کرنے میں افسانے کا فن بھروسہ ہو جاتا ہے اسی لیے حالات و واقعات کو زمان و مکان سے ہم آہنگ ہونا لازمی قرار دیا گیا ہے۔ حوالہ: میون او فاولن لکھتا ہے: ”کردار عمل سے ظاہر ہوتے ہیں اور ردِ عمل کردار کو نمایاں کرتے ہیں واقعات عمل کا دوسرا نام ہے۔“ سلیم اختر کردار نگاری سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت اور انداز اور ایک ردِ عمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔“

بہترین کردار نگاری اسی وقت ممکن ہے جب افسانہ نگار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے، بولتے چلتے اور روز کی باتوں سے قطع نظر اس کی نگاہیں اس کے مخصوص اور اچھوتے گوشے کی عکاسی کرتا ہو اور ایسا کرنے میں افسانہ زندگی کی نگاہیں اور تاثیر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ دراصل کردار نگاری کے عرفان میں اس کو ایک مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ تخلیقی نقطہ نظر سے کرداروں کو دو طریقے سے استعمال کر سکتے ہیں پہلا تجرباتی یا بالواسطہ جس کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے کرداروں کے بارے میں بیانیہ اور علامتی انداز خود بیان کرتا ہے۔ یہ طریقہ بیشتر اپنایا گیا ہے کیونکہ اس میں افسانہ نگار کرداروں کی حرکات و سکنات سے واقف رہتا ہے اور اسے بڑے سادہ اور سیدھے انداز میں بیان کرتا چلا جاتا ہے جبکہ دوسرا طریقہ کار ڈرامائی یا بلاواسطہ ہوتا ہے جو پیچیدہ اور

دشوار کن بھی ہے کیونکہ اس میں افسانہ نگار نمایاں شخصیت کا حامل ہوتا ہے۔ ڈاکٹر جعفر رضا کے مطابق: ”کہانی خود کردار کی شکل اختیار کرے اور آپ بیتی کے انداز میں واقعات و حالات پر روشنی ڈالتا چلے۔“ لے کردار، پلاٹ کے اس تانے بانے میں نہ صرف حقیقت کا رنگ و روغن بھرتا ہے بلکہ اس میں زندگی کی حرارت بھی پیدا کرتا ہے۔

ماحول کی عکاسی افسانے کا جزو لا ینفک ہے کیونکہ ”ماحول ہی کردار کے ارہنی، سماوی اور سماجی میلانات کا تعین کرتا ہے۔“ لے علاوہ ازیں ماحول یا فضا ہی پلاٹ کا تانا بانا بناتی ہے یہی عنصر افسانے میں منظر اور پس منظر کو واضح کرتا ہے، چوں کہ افسانہ انسانی زندگی کے مختلف النوع گوشوں کی تشریح کرتا ہے۔ اس لیے ماحول کی فوجیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ ماحول سے ہی کہانی میں زمان و مکان نیز کینوس کا تعین ہوتا ہے جس کے سہارے پوری کہانی چلتی پھرتی اور رنگتی نظر آتی ہے۔ جو کہانی کو نقطہ عروج پر لے جانے میں معاون ثابت ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ تجربہ کی گہرائی اور بیان کی تازگی ماحول میں توانائی پیش کر دیتی ہے۔“ لے

افسانہ نگار جس ماحول میں پرورش پاتا ہے اس کا براہ راست اثر اس کی تخلیق پر پڑتا ہے چونکہ افسانہ کا تعلق بھی ہمارے زندگی اور ہمارے معاشرے سے ہے۔ اس لیے ماحول کی اثر پذیری کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں ہو سکتا۔ وہ اپنی ذاتی پسند اور افسانہ نگار کی فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے آگے

بڑھتا ہے وہ سماجی زندگی کی تفصیلات کو کس انداز سے پیش کرے اس میں آزاد ہے فنکار کس درجہ تک کامیابی حاصل کرتا ہے، یہ اس کی صلاحیت پر موقوف ہے۔ اگر وہ بصیرت سے کام لے کر اور ماحول کی مصوری کرتا ہے تو یقیناً جزئیات کے ساتھ ہی ساتھ اس ماحول کی خوشبو بھی محسوس کی جاسکتی ہے اور ہم اس سماج و معاشرے اور اس کے آداب و رذایات بنیادی عوامل کی ہمت تک بھی پہنچ سکتے ہیں۔ ”حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے لیے ماحول اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ دار، پلاٹ،“ لے اگر ماحول اثر پذیروں سے ہٹ کر لکھا جائے گا تو آورد اور تکلف اس افسانے کی قیمت بن جائے گا۔ منظر نگاری سے مراد صرف مناظر قدرت کی عکاسی ہی نہیں بلکہ اس کا دائرہ کار بہت وسیع ہے جہاں کہ دار کے حرکات، طرز و پائش، ماحول وغیرہ سب کچھ آجاتے ہیں۔ افسانہ نگار معمولی سے معمولی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔

اتحاد تاثر ہی افسانے کا وہ اہم عنصر ہے جو افسانے کو ناول سے ممتاز کرتا ہے۔ وحدت تاثر کے لیے افسانہ نگار کو پلاٹ، کہ دار اور ماحول پر بڑی گہری اور بصیرت افزا نظر رکھنی پڑتی ہے۔ وحدت تاثر کی بنا پر پلاٹ میں چستی اور گٹھا پیدا ہوتا ہے اور افسانہ نگار غیر ضروری طوالت اور بیجا باتوں سے پرہیز کرتا ہے کیوں کہ افسانے میں جب تک اتحاد تاثر پیدا نہیں کیا جائے گا اس کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا اگر افسانہ نگار خیالات و نظریات سے ذرا بھی غافل ہو تو پلاٹ میں جھول پیدا ہو جائے گا اس لیے شرط عائد ہوتی ہے کہ افسانے میں جو مخصوص تاثر پیش کیا جائے اسے ختم کرنے وقت قادی تاثر میں ڈوب جائے

چوں کہ خیال بھی ایک سے زیادہ نہیں ہوتا اس لیے اس میں بذات خود بھی وحدت ہوتی ہے۔ ”مختصر افسانے کے تمام نقاد اس پر متفق ہیں کہ اس میں شروع سے آخر تک تاثر کی یہ وحدت کارفرما ہونی چاہیے۔“ ۱

افسانہ نگار کے لیے خیالات و نظریات پیش کرنے کی کوئی پابندی عائد نہیں کی جاتی وہ بالکل آزاد ہوتا ہے وہ کہیں سے موضوعات و خیالات حاصل کر سکتا ہے بس شرط اتنی ہے کہ وہ پورے افسانے میں جو فضا ہوا کرے اس کی مرکزی خیال ہی ظاہر ہو۔ ”افسانہ شروع کرنے سے لے کر اختتام تک ادھر پھر پڑھنے والے کے ذہن تک ایک ہی اثر چھوڑے۔“ ۲

ادھر کچھ ایسے تجربے بھی ہوئے ہیں جو اتحاد تاثر کی قید سے آزاد ہیں، انہیں بھی افسانہ کہا گیا لیکن صحیح معنوں میں اسی کو فنی طور پر افسانہ کہیں گے جو وحدت تاثر کا مرقع ہو۔

ہر فنکار اپنا واضح نظریہ رکھتا ہے چونکہ افسانہ نگار بھی ایک فنکار ہوتا اس لیے نقطہ نظر یا فلسفہ حیات کا عکس اس کی تخلیق پر ضرور منعکس ہوگا۔ ساتھ ہی ساتھ افسانہ نگار کی شخصیت اور اس کے نظریات و افکار کا اظہار بھی واضح ہوتا نظر آتا ہے۔ کچھ حضرات فکر و فلسفہ کو زبردستی لادنے کی کوشش کرتے ہیں جب کہ یہی عنصر افسانے کے فن کو بوجھل بناتا ہے بلکہ افسانہ نگار کو اپنے افسانوں میں فلسفہ حیات و نقطہ نظر پیش کرتے وقت ”مزدیہایت“، اشارے کنائے سے کام لینا چاہیے اگر اس میں یہ صلاحیت نہیں تو اس کا افسانہ غلط ہوشیار

۱۔ نقوش افسانہ نگار ہمد، فن افسانہ نگاری، ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۱۰۰۰

۲۔ دقار عظیم، فن افسانہ نگاری ص ۴۰

کی داستان بن کر رہ جائے گا کیوں کہ براہ راست کسی فلسفہ حیات اور نقطہ نظر کی اشاعت افسانے کے فن سے بے تعلق ہوگی۔

بھیساکہ عرض کیا جا چکا ہے کہ فنکار ہمارے سماج کا ایک فرد ہے اور اس کو افسانے کے لیے جو خام مواد ملتا ہے وہ سماج سے ہی ملتا ہے وہ سماج کا نقیب ہے مدعا کا وجود ایک لازمی شے ہے وقار عظیم لکھتے ہیں :

”افسانہ نگار کسی مرتب فلسفہ حیات کا مطالبہ نہیں کیا جاسکتا لیکن اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جو بات کہنے کا موقع ملتا ہے ان سے خواہ بظاہر رابطہ نہ ہو لیکن حقیقت میں یہ منتشر اجزا اس وقت تک فکر انگیز اور موثر نہیں ہو سکے جب تک کہ زندگی اور ان کے مسائل سے متعلق افسانہ نگار کا کوئی واضح نقطہ نظر نہ ہو۔“

فلسفہ حیات اور نقطہ نظر سے متعلق وقار عظیم کی رائے سے اتفاق کرنا ہوگا کیوں کہ افسانہ نگار تعلق زندگی سے ہوتا ہے اور زندگی سے متعلق ہمارا کیا رویہ ہے اس کی ترجمانی افسانے میں ہونی ناگزیر ہے۔

مکالمہ کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ فطری ہو اور اصل مکالمہ سے کردار کے عادی اطوار و خصائل واضح ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار کرداروں سے جو بات چیت کرے نہ چرل ہو کھوڑی بھی بناوٹ سے مکالمہ مجروح ہو سکتا ہے کردار کا لب و لہجہ حالات اور اسی کے مزاج کے عین مطابق ہونا چاہیے تاکہ اس کے دل کے سر بستہ راز ظاہر ہو سکیں۔ زمان و مکان اور واقعات کے مطابق کرداروں

کے ہجو میں فرق ہونا چاہیے، باہمی ارتباط اور نظم و ضبط اور اعتدال و توازن ہرچیز
افسانے کا مزاج ہوتا ہے مکالمہ بگاری کے لیے افسانہ نگار کو گہرے اور عمیق مشاہدہ
کے ساتھ فن پر ملکہ تامہ ہونا چاہیے، کرداروں کے جذبات اور تاثرات پر بھی
نظر مرکوز رکھنی چاہیے۔ نشاط و غم، سرور و شادمانی، یاس و حیران، ناکامی و کامیابی
حالات کی موافقت و ناموافقت کا عکس مکالمات میں منعکس ہونا ضروری ہے مکالمہ
بگاری سے متعلق پریم چند لکھتے ہیں:

”مکالمہ صرف رسمی نہیں ہونا چاہیے، ہر ایک فقرے کو جو کسی
کردار کے منہ سے ادا ہو اس کے جذبات اور کردار پر کچھ نہ
کچھ روشنی ڈالنا چاہیے بات چیت کا اصل حالات کے مطابق آسان
اور باریک ہونا ضروری ہے۔“

افسانہ نگار کے پاس زبان کا معیار ہونا ضروری ہے وہی افسانہ نگار کامیاب
ہوگا جس کی زبان، ماحول، موضوع اور کرداروں کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہو
کیوں کہ موضوع اپنی زبان لے کر آتا ہے معاشرے میں رد و زمرہ کی بولی جانے والی
صاف، سادہ اور تخلیقی زبان ہی افسانے کے لیے سوزوں ہوتی ہے اس کے
برعکس اگر افسانہ نگار انشاء پر داندی کے جوہر دکھانے میں مصروف ہوگا تو بلاشبہ
مقصد فوت ہو جائے گا اس کے علاوہ اس وقت زبان کو ٹھیس پہنچتی ہے جب
افسانہ نگار کردار کے منہ میں اپنی زبان ٹھونسنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ کردار
اپنے معاشرے میں جو زبان استعمال کرتا ہے افسانہ نگار کو وہی زبان برتنی چاہیے
اگر ایسا کرنے سے گریز کرتا ہے تو یقیناً افسانے کا سارا لطف پھیکا پڑتا نظر آئے گا

اس افسانہ نگار کی زبان اچھی ہوتی چاہیے اور یہ حسن افسانے کی فنی خوبیوں میں شامل ہے۔

ہر فنکار کا اسلوب منفرد اور جداگانہ ہوتا ہے۔ اسلوب کی کوئی تعریف متعین کرنا مشکل مرحلہ ہے کیوں کہ یہ فنکار کی صلاحیت اور تخلیقی ذہانت اور جودت طبع پر منحصر ہے گویا فنکار پلاٹ، کردار، ماحول اور نقطہ نظر کو جس طریقہ سے پیش کرتا ہے وہی اس کا اپنا اسلوب ہوتا ہے جس طرح زندگی اور سماج میں نئی تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں بالکل اسی طرح افسانہ نگار کہانی میں دلچسپی اور اثر پیدا کرنے کے لیے اظہار کی نئی نئی راہیں نکالتا رہتا ہے چنانچہ بیانیہ، سوانحی، خطوطی، علامتی، تجریدی، اساطیری مخلوط اسلوب اپنائے گئے جب کہ علامتی، تجریدی، تخیلی اور اساطیری اسلوب میں بھی کچھ کامیاب تجربے ہوئے ہیں وقار عظیم اسلوب سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”کس کہانی کو کس طرح لکھا جائے کہ وہ سب سے زیادہ دلچسپ اور مؤثر بن سکے ؟ ایک خاص کہانی کے لیے ایک خاص طریقہ ہی کیوں سب سے زیادہ مؤثر ہے کوئی دوسرا طریقہ کیوں اچھا یا مناسب نہیں ؟ اسی طرح کے سوالات میں جھنوں نے افسانے کے فن میں کہانی کہنے کے مختصر طریقے رائج کر رکھے ہیں ان میں سے ہر طریقے کی کچھ خصوصیات ہیں۔“

یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ اسلوب اور زبان کے لحاظ سے بھی بعض افسانوں کا

شمارہ اردو کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔

تکنیک کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے بعض حضرات اسلوب کو ہی تکنیک سمجھ لیتے ہیں جب کہ اسلوب اور تکنیک میں بڑا فرق ہے اسلوب جس کا انگریزی ترجمہ Style ہے یعنی افسانہ نگار پلاٹ، کردار، نقطہ نظر اور ماحول کو جس (Style) میں پیش کرتا ہے، وہ اس کا اسلوب بیان ہے جب کہ تکنیک کا معاملہ اس سے منفرد ہے ہر فنکار کی اپنی تکنیک ہوتی ہے اس لیے یہ کہنا تو بالکل غلط ہوگا کہ فلاں نے فلاں تکنیک برتی ہے۔ تکنیک کوئی الگ چیز نہیں بلکہ ”فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے مشکل کرتا ہے افسانہ کی تعمیر میں جس طریقے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔“

در اصل موضوع، مواد اور اسلوب کے امتزاج کے ساتھ ہی کسی تخلیق کو فن پادے کا جامہ پہنایا جاتا ہے فن کار اس مرکب کو جس فنی انداز میں ڈھالتا ہے اسے ہم تکنیک کہتے ہیں، اس لیے بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے افسانے کی تعمیر میں تکنیک کی بڑی اہمیت ہے۔

ادب کا دامن اتنا وسیع ہے کہ اس میں اب وہ سارے گوشے شامل کیے جا رہے ہیں جن کا ادب سے پہلے کوئی سروکار نہیں تھا جس طرح زندگی میں تنوع پایا جاتا ہے ٹھیک اسی طرح افسانوں میں روز بروز نئی نئی تکنیکیں وضع کی جا رہی ہیں اور وہ متنوع ہوتا جاتا ہے نتیجہ کے طور پر ہر افسانے کی اپنی تکنیک ہوتی ہے مجموعی طور پر ہر افسانے کی تنظیم و تہذیب میں اس کا ہونا لازم و ملزوم ہے بغیر تکنیک کے افسانے میں وہ حسن پیدا نہیں ہو سکتا جو افسانے کا خاص عنصر ہے جب دید

افسانہ نگاروں نے (میری مراد مستثنیٰ کے بعد افسانہ نگاروں سے ہے) اپنے اپنے طور پر الگ الگ تکنیکیں وضع کی ہیں کوئی شعور کی رود (Stream of Consciousness) کی تکنیک میں افسانے تخلیق کرتا ہے تو کوئی Association of Ideas کی اور حوالا بات کی تکنیک میں اردو افسانوں میں تکنیک کے تجربے آج بھی ہو رہے ہیں لیکن مجموعی طور پر بہترین افسانے کے لیے موضوع و ہیئت قصہ پن، پلاٹ، کردار نگاری ماحول کی عکاسی، مکالمہ وغیرہ کا ہونا ضروری شرط ٹھہرتی ہے جس کے بغیر افسانہ نگار اعلیٰ افسانے کی تخلیق کرنے میں ناکام رہے گا۔

افسانے کی تعریف اور خصوصیات سے بحث کرنے کے بعد ہمیں افسانے اور ناولٹ کا فرق واضح کرنے میں بڑی آسانی ہوگی اس سلسلے میں ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ دانشوروں اور نقادوں نے ان دونوں اصناف کے درمیان کیا امتیاز برتا ہے۔ کچھ نقاد افسانے اور ناولٹ کو دو الگ الگ صنف ادب تسلیم کرتے ہیں جبکہ بعض طویل افسانے کو ہی ناولٹ کہنے میں ہچکچاہٹ بھی محسوس نہیں کرتے۔ ناولٹ اور افسانے کے بیچ فرق کرتے ہوئے پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

”میرے نزدیک افسانہ اور ناولٹ میں فرق کرنا یا دونوں

کی شناخت متعین کرنا ناول کی نسبتاً آسان ہے،

افسانہ میں سارا زور تاثیر کی وحدت کے قیام کا ہوتا ہے

واقعات اور کرداروں کے صرف وہی پہلو دکھائے جاتے

ہیں جو کسی ایک تاثر (جو افسانہ نگار کا مقصد ہوتا ہے) کی وحدت

اور شدت کے ماحول میں مہم دو معاون ہو سکیں۔۔۔۔۔ جبکہ

ناولٹ میں فنی رویہ اس سے مختلف ہوتا ہے افسانہ میں

کہانی ایک ہی رخ یا رجحان کی حامل ہوتی ہے۔ نتیجہ میں کہانی

کا عمل بھی یک رخا ہوتا ہے یعنی عمل ایک لفظ تک اکثر
خط مستقیم کی طرح چلتا ہے۔ جب کہ ناولٹ میں خط منہنی
کی صورت عمل کے لفظ کے اور کئی زاویوں کے حامل ہو سکتے
ہیں۔ ۱۱۔ ۱۲

قریبی صاحب کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ موصوف افسانہ اور ناولٹ
کو دو الگ الگ صنف قبول کرتے ہیں ان کے مطابق افسانہ کا اپنا مزاج اور اپنی
خصوصیات ہوتی ہیں اور سارا دور اتحاد تاثر پر دیا جاتا ہے جب کہ ناولٹ کی شناخت
کرتے وقت اس کے فنی رویہ (Treatment) اور تاثرات کے پیش کش کی بات
کرتے ہیں اس روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اگر کوئی افسانہ طویل سے طویل تر ہو جائے
توضیحات کے لحاظ سے وہ ناولٹ نہیں ہوگا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ افسانہ ہی رہیگا۔
دونوں اصناف کا فرق کرتے ہوئے پروفیسر دہار، اشرفی لکھتے ہیں،

”طویل افسانے اور ناولٹ میں فرق کرنا چاہیے افسانہ

جتنا بھی طویل ہو جائے اس میں موضوع کا ایک ہی رخ نمایاں

کیا جائے گا۔ مختصر افسانہ بھی زندگی کی بس ایک قاش سے

عبارت ہے اور یہ بات ہے کہ اسی قاش کو نمایاں کرنے میں

طویل افسانے میں تفصیلات زیادہ ہوں گی۔ ناولٹ زندگی کے

باب کا ایک چھوٹا دائرہ ہے جبکہ افسانہ اور طویل افسانہ اس مختصر

دائریہ کے کسی ایک رخ پر محیط ہوتا ہے۔ ۱۳۔ ۱۴

اسی طرح ڈاکٹر ابن فرید افسانہ اور ناولٹ کی تکنیک پر دو دوسرے دعوے

کے درمیان خط امتیاز کھینچے ہوئے کہتے ہیں:

”طویل افسانہ اور ناولٹ میں بنیادی فرق تکنیک کا ہے بعض طویل افسانہ اصلاً افسانہ کی تکنیک پر لکھا جاتا ہے اور ناولٹ کی اس کی تکنیک ناول کی ہوتی ہے طویل افسانہ ناولٹ سے طویل ہو سکتا ہے اور ناولٹ طویل افسانے سے مختصر پھر بھی دونوں میں امتیاز تکنیک کی بنیاد پر کیا جائے گا، صفحات کی تعداد کی بنیاد پر نہیں۔“

ڈاکٹر ابن فرید، تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ اور افسانے کی شناخت کرتے ہیں جبکہ ڈاکٹر نیر مسعود کے مطابق دونوں اصناف میں کوئی فرق نہیں:

”کوئی ایسا فرق نظر نہیں آتا جس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔۔۔ یاں اگر کسی طویل افسانے کو باب اول، باب دوم وغیرہ میں تقسیم کر دیا جائے تو اس کو نسبتاً آزادی کے ساتھ ناولٹ کہا جائے گا لیکن اس سے دونوں کا معنوی فرق اور مبہم ہو جائے گا۔“

نیر مسعود ایک طرف دونوں کے بیچ کوئی فرق واضح نہیں کرتے اور اگر کرتے تو ”باب“ کی بنیاد پر اور پھر خود ہی اسے مبہم قرار دیتے ہیں اس روشنی میں کوئی نتیجہ سامنے آتا ہے تو یہ کہ افسانہ اور ناولٹ ایک ہی صنف ہے بالقرض دونوں ایک ہی تو پھر ناولٹ کا وجود کیا معنی رکھتا ہے؟

سید مجاہد حسین رضوی ناولٹ اور طویل افسانے میں فرق ظاہر کرتے ہوئے

فرماتے ہیں:

”ناولٹ میں زندگی کے کچھ گوشے پیش کیے جاتے ہیں جبکہ افسانے میں صرف ایک ہی تاثر پیش کیا جاتا ہے افسانے میں بنیادی تاثر کی اکائی ہے۔“

جبکہ مرزا جعفر حسین واقعات اور کردار کی کچھتی پر زور دیتے ہوئے اپنا نظریہ پیش کرتے ہیں ”افسانے میں واقعات پر توجہ دی جاتی ہے اور ناولٹ میں ہیرو کے کردار کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔“

ضیاء عظیم آبادی کے نزدیک ناولٹ اور افسانہ میں بڑا باریک فرق ہے لیکن وہ فرق کیا ہے، اسے بتانے سے قاصر ہیں موصوف لکھتے ہیں:

”ہر صنف ادب کی الگ الگ تکنیک ہوتی ہے طویل افسانے اور ناولٹ میں بھی فرق ہے یہ بڑا باریک فرق ہے اور ناولٹ لکھنے والے کو اس سے چشم پوشی روا نہیں۔“

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی طویل افسانہ اور ناولٹ کو ایک مثال سے سمجھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

”افسانہ زندگی کا خوردبین ہے اور دوسرا دور بین طویل مختصر افسانہ ہمیں زندگی کا ایک چھوٹا پہلو ہی دکھا کر رہ جاتا ہے ناولٹ زندگی کا مکمل نقشہ پیش کرتا ہے۔“

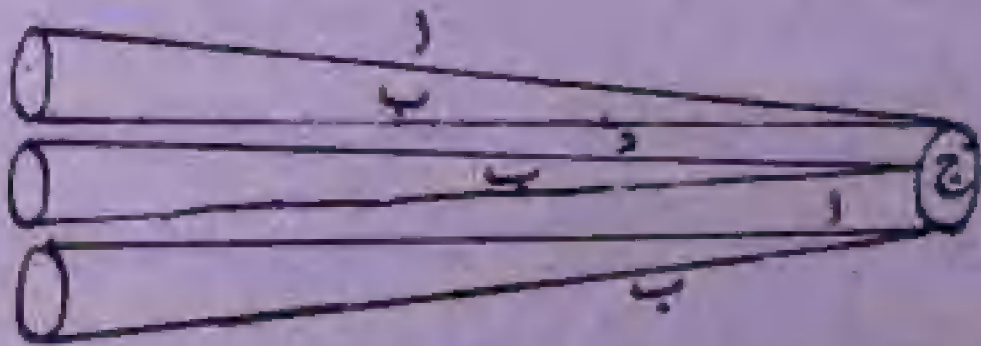
سلیم اختر ناولٹ اور طویل افسانے کے بیچ خط فاصلہ کھینچ دیتے ہیں

وہ کسی حد تک درست ہے اپنے نظریات و خیالات پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

”مختصر افسانے کی روح وحدتِ تاثیر ہے جبکہ پھیلاؤ ناول کی جانِ ادب ہے۔
تاثیر پیدا کرنے کے لیے اگر افسانہ طویل بھی ہو جائے تو افسانہ ہی کی ایک نوع (طویل مختصر افسانہ) رہے گا ناول نہ بنے گا کیوں کہ ناول کی مانند ناولٹ بھی پھیلاؤ کی چیز ہے ناولٹ میں اگر وحدتِ تاثیر آجاتی تو وہ طویل مختصر افسانہ بن جائے گا یہ امتیاز بلحاظ تکنیک ہے۔“

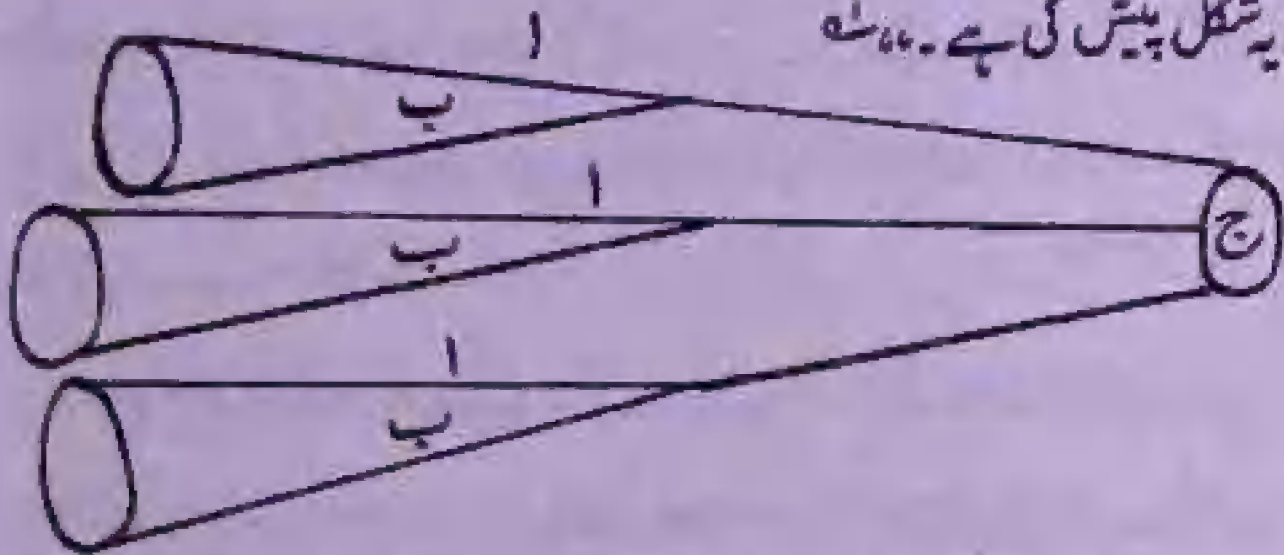
موصوف کے بیان کے مطابق ناولٹ، ناول کی مانند پھیلاؤ کی چیز ہے اگر اتحادِ تاثیر کی پابندی ناولٹ میں برقی جائے تب بھی وہ ناولٹ کے فن پر پورا نہیں اترے گا بلکہ اسے طویل افسانہ ہی کہا جائے گا گویا ناولٹ اور افسانہ میں اتحادِ تاثیر ہی وہ عنصر قرار پاتا ہے جس کے سبب دونوں کو الگ کیا جاسکتا ہے۔

سخری نقاد Thomas H. Uzzel تنقاس ایچ اوڈل نے طویل افسانے اور ناولٹ کی حدود کا تعین چند اشکال سے کیا ہے۔ افسانے کے مزاج کو اس شکل کے ذریعہ واضح کرتے ہیں:



”اوڈل کے قول کے مطابق اس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت

قرار دے لیا جائے تو ان کے اثرات یا نتائج الف، اور ب، کی صورت میں براہ راست
رج، کے مقام تک پہنچے گا اور یہی کہانی کا بنیادی اور مرکزی مرکز ہوگا۔۔۔۔۔
لیکن جب Thomas H. Uzzel ناولٹ کے مزاج کو بھی اسی انداز سے
دراغ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو الجھن پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ناولٹ کے لیے انھوں
نے یہ شکل پیش کی ہے۔۔۔۔۔



”اس شکل کی مدد سے وہ کہنا غالباً یہ چاہتے ہیں کہ ناول نے تو افسانے کی
سی سادگی اور بلا واسطہ طریق کار کا غماز ہے اور نہ اس میں ناول کی سی پیچیدگی اور
پھیلاؤ ہی پیدا ہوتا ہے لیکن انداز تشریح سے ایک نئی صنف کا وجود تو ثابت
نہیں کیا جاسکتا۔ ناولٹ کے بارے میں تھامس اڈل کی پیش کردہ شکل بھی زیادہ سے
زیادہ اسے ناول کی ایک صورت قرار دے سکتی ہے۔“

ان اشکال پر وزیر آغا نے جو تبصرہ کیا اس کا لب لباب صرف یہی ہے کہ اگر
تاثرات بلا واسطہ مرکز پر پہنچتے ہیں تو اسے افسانہ کہنا چاہیے اور اگر بالواسطہ طریقے
سے پہنچتے ہیں تو ناول اور ناولٹ کا ان اشکال سے بس یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا
ہے کہ ناولٹ اور افسانے میں فرق ہے دونوں الگ الگ اصناف ہیں۔

یہ تو رہا نقادوں کا اپنا اپنا نظریہ جس کی بنا پر وہ ناولٹ کو افسانے سے الگ کی صنف تصور کرتے ہیں اور بعض حضرات دونوں کو ایک ہی صنف قرار دیتے ہیں اب یہ دیکھنا ہوگا کہ نقادوں سے الگ ادیبوں نے ان اصناف میں کیا فرق برتا ہے۔ عصمت چغتائی کے کہنے کے مطابق دونوں کا فرق ”صرف صفحات کی تعداد پر منحصر ہوگا“ اور خواجہ احمد عباس کے قول کے مطابق ”طویل افسانے اور ناولٹ میں کوئی فرق نہیں۔۔۔۔۔ جب افسانہ طویل ہو جاتا ہے تو ناولٹ بن جاتا ہے۔“ جبکہ نظام صدیقی دونوں کو علیحدہ صنف قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مختصر افسانہ زندگی کی قاش ہے طویل افسانہ زندگی کی مزید طویل قاش لیکن ناولٹ انسانی کردار اور سچویشن کا جیسی شاہناہ ہے جس میں ”قاشیت“ کے بجائے جامعیت ہوتی ہے۔“
اور کچھ اسی طرح کی بات دہراتے ہوئے شیش بٹرا فرماتے ہیں:
”طویل افسانہ مختصر افسانے کی ابہ نسبت وحدت تاثر و زبان کے بارے میں زیادہ آزاد رہتا ہے تاکہ مرکزی خیال کی نشوونما ٹھیک طرح سے ہو پائے ناولٹ اسی لحاظ سے طویل افسانے کی نسبت بھی اور زیادہ آزاد ہے۔“

شاذ امر تسری افسانے اور ناولٹ کو دو الگ صنف ادب قرار دیتے ہیں اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ دونوں اصناف کا مزاج اور تکنیک جداگانہ ہے وہ لکھتے ہیں:

”اگر ہم ناول کو مختصر افسانے سے الگ کرتے ہیں تو پھر ناولٹ
کو مختصر افسانے سے الگ کیوں نہیں کرتے دونوں کا میدان
الگ الگ ہے دونوں کی تکنیک الگ الگ ہے۔“

ڈاکٹر احسن فاروقی کچھ مثالوں کے ذریعہ ناول، ناولٹ اور طویل افسانے کی
حدود کا تعین کرتے ہیں وہ افسانے کو ایک لفظ، ناولٹ کو ایک لکیر اور ناول کو ایک
بحال قرار دیتے ہیں۔ ”اسی طرح دوسری مثال کے ذریعہ تینوں کا فرق واضح کرتے
ہوئے لکھتے ہیں: ”مختصر افسانے کو زندگی کا ایک تار کہتے ہیں۔ ناول کو تاروں کا ایک
بحال کہتے ہیں اور ناولٹ میں چمنہ تار بہت کمر ایک موٹا تار بننا نظر آتا ہے۔“
ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر پریتاپ نرائن ٹنڈن کہانی اور ناولٹ کا فرق ظاہر
کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ناول اور کہانی اپنی خصوصیات میں یکسانیت رکھتے ہوئے
بھی ایک ہیں اور نہ ان کا علاحدہ ہونا ان کی شکل پر ہی
مختصر ہے اسی طرح ناولٹ اور طویل افسانے کی خصوصیات میں
بھی فرق ہے جیسے ہی جسامت کے اعتبار سے کبھی کبھی مرحلہ درپیش
ہو سکتا ہے۔“

اسی طرح کے خیال پیش کرتے ہوئے اندر ناتھ مدان رقمطراز ہیں:

۱۔ فنہ نروان، ناولٹ نمبر شاد امرتسری ص ۱۹

۲۔ ساقی ناولٹ نمبر، ناولٹ اور طویل افسانہ ڈاکٹر احسن فاروقی

۳۔ ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۱۲۸

۴۔ ڈاکٹر پریتاپ نرائن ٹنڈن: ہندی اپنیاس کلا ص ۲۸

”کسی تحقیق کا موضوع جب کہانی سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے اور ناول کے لیے زیادہ گزرا تب ناولٹ کا نام دیا جاتا ہے۔“
 ڈاکٹر مادھوری کھوسلا طویل افسانے اور ناولٹ کی شناخت کا تعین کرتے ہوئے لکھتی ہیں :

”کہانی اپنے ارد گرد کے ماحول اور مسائل کے متعدد پہلوؤں کی پردہ نہ کر کے، ہوئے تیر کی تیز رفتاری سے اپنی منزل کی طرف بڑھتی ہے اس کے برعکس ناولٹ میں، ناول کی طرح اپنے چاروں طرف کے پس منظر اور مسائل کے مختلف زاویوں کا تجزیہ ہوتا ہے۔“

مادھوری کھوسلا طویل افسانے اور ناولٹ کے درمیان جو فرق ظاہر کرتی ہیں، راقم الحروف ان کے بیان سے اتفاق کرتا ہے اور ان سارے بیانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ افسانے میں ایک خیال اور اس کا ایک ہی تاثر (دھڑ تاثر) اہمیت رکھتا ہے وہ زندگی کے کسی واقعہ یا کسی ایک پہلو کی عکاسی کرتا ہے جبکہ ناولٹ زندگی اور معاشرے دونوں کے کسی ایک نظریہ فکر کو اپنا مقصود بناتا ہے متوسط سماج کے شادی بیاہ کی رسم، اس کے نتائج، اس کا حل، اپنے حصار میں ناولٹ کا موضوع بن سکتا ہے جبکہ چیز کی رسم اینٹل شادی یا لکڑی کی میزکرسی کی طرح خرید و فروخت وغیرہ کے واقعے افسانے کے موضوع بن پائیں گے۔

المختصر طویل افسانہ اور ناولٹ دو علیحدہ اصناف ادب ہیں جن کا اپنا مخصوص

مزاج اور برتاؤ ہوتا ہے دونوں کی تکنیک میں فرق بھی ہے۔

آخر میں ان تمام مباحث، خصوصیات اور متفرقات کو سامنے رکھ کر میں اس نتیجہ

پر پہنچا ہوں کہ طویل افسانے اور ناول کے مقابلے میں ناولٹ (Novelette)

ایک الگ صنف ادب ہے جس کی تعریف یوں ترتیب دی جاسکتی ہے۔

”ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ اور اس کے خاص پہلوؤں کا مختصر جائزہ

لیتا ہے جس کی اپنی الگ تنظیم ہوتی ہے، جو ناول سے قدرے مختصر مگر طویل افسانے سے

زیادہ طویل اور تفصیلی ہوتا ہے،“ یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی ناولٹ پر طویل افسانے یا پورا

ناول ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ راقم السطور نے اس متنازعہ فیہ صنف ادب کی تمام باتوں

کو ملحوظ رکھتے ہوئے مندرجہ بالا سطور میں ناولٹ کی جو تعریف واضح کی ہے ضروری

نہیں کہ سارے افسانوی ادب پر پوری اتارے کیوں کہ کسی صنف ادب کو فتنے سے

ناپنا مناسب نہیں لیکن دیکھا گیا ہے کہ ناولٹ کے لیے جو تعریف واضح کی گئی ہے اس کے

فنی لوازمات اور ناولٹ کا محاصرہ کسی حد تک کرنے میں کامیاب ہیں۔

پاکستان اور ہمارے ملک کے کچھ مدیروں نے ناولٹ نمبر شائع کر کے اور ساتھ

ہی ساتھ چند نقادوں نے ایک آدھ مضمون لکھ کر ناولٹ کو بطور علیحدہ صنف ادب قرار

دلانے میں کارآمد رول ادا کیا۔ بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نقادوں نے اس صنف

ادب پر سیر حاصل بحث کیوں نہیں کی؟ اور اگر کچھ لکھا بھی تو بس اس کے علاوہ کچھ نہیں

کہ ناولٹ انگریزی لفظ ہے اور جس کے لغوی معنی ہیں ناوچہ یا مختصر ناول ہر نقاد یہی کہتا

نظر آئے گا کہ ناولٹ، ناول اور طویل افسانے کے بیچ کی ایک کڑی ہے یہ بات مزید

الجھن پیدا کر دیتی ہے کیوں کہ معاملہ اور پیچیدہ ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر صفحات یا فضا

کی بنیاد ناولٹ کو ناول اور افسانے سے میسر کرتے ہیں تو ہمارے نقادوں نے وہ خطا کیا

کیوں نہیں کھینچا جو ناول، ناولٹ اور طویل افسانے

(Line of Divider)

ناولٹ میں ضروری ہے ناولٹ کو صرف ناول کا کچھ سمجھ لینا یا اس کی تلخیص سمجھنا سراسر

غلط ہوگا کیوں کہ ”Brother Kramanzoy • War and Peace

And Quiet - • Gone with Wind • Possessed • Idiot

Flows the Dawn وغیرہ طویل ترین ناولوں میں ہیں لیکن اگر انہیں سو صفحات

تک سیکوڑ دیا جائے تو نتیجہ ظاہر ہے یہ تلواری آبداری نشتر میں بھرنے والی بات نہ ہوگی
کیوں کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔“

یہ حقیقت ہے کہ نہ تو ناول کی ضخامت ہی عیب میں شمار ہوگی اور نہ ہی ناولٹ
کا اختصار گویا بات طوالت یا اختصار تک محدود نہیں ”بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہوتے
ہیں نہ تو بسیار نویسی یا فالتویت کی وجہ سے ناول لکھے جاتے ہیں اور نہ ہی سستی قلت
الفاظ کے باعث ناولٹ معروض وجود میں آتے ہیں۔“

بہر کیف جو چیزیں ہمیں ناولٹ کو ناول اور طویل افسانے سے منفرد کرتی ہے
وہ ہے ”مسئلہ“ اور ”دائرہ عمل“ ”ناول“ میں زندگی اور سماج کے مختلف النوع او
بڈ بڑے مسئلے ہوتے ہیں جس کے باعث اس کا کینوس وسیع ترین ہوتا ہے اور ناول کا
خالق زندگی کے گوناگوں مسئلے کو طے کر اس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ
اور طویل افسانے میں کسی ایک مسئلہ کا ایک گوشہ ہی پیش کیا جاتا ہے جبکہ ناولٹ میں کسی
اہم مسئلہ کے خاص پہلوؤں کی ترجمانی بڑی چابکدستی اور باریک بینی سے کرنی پڑتی ہے
ظاہر ہے جب محدود کینوس پر زندگی یا سماج کے اہم مسئلے کے خاص پہلوؤں کو اجاگر
کرنا ہوگا اس ضمن میں سلیم اختر لکھتے ہیں: ”تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے

اظہار پائی ہے یہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کہ زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے یہی ناولٹ کا فن ہے، اس سلسلے میں پروفیسر بی سی طاہر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ناولٹ کا دائرہ چھوٹا ہوتا ہے لہذا ناولٹ نگار کو غزل گو کی طرح ہونا چاہیے جو ایک شعر میں کبھی کبھی اتنی بڑی بات کہتا ہے کہ جس کی تفسیر ضخیم کتابوں پر بھی بھاری ہو جاتی ہے ناولٹ کی ارض ایسا پر قدم رکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مصنف اپنی شخصیت کو کبھی چھپا کر نہیں رکھ سکتا اس کے تجربات و محسوسات خود بخود باہر آ جاتے ہیں غرض کہ ناولٹ کبھی ایک خواب کی نجیم کرتا ہے یہ کام آسان نہیں جوئے شیر کا لانا ہے۔“

افسانوی ادب کی دیگر اصناف کی مانند ناولٹ نے بھی اپنا منفرد مقام اور جہاں کا حیثیت بنائی ہے یہ سچ ہے کہ ناولٹ ناول کی قبیل کی ہے ایک چیز ہے۔ بلا خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ نہ تو وہ ناول کا بچہ ہے اور نہ ہی اس کی تلخیص اس سلسلے میں ناولٹ کے عناصر کا جائزہ لینا ہوگا کہ اس کے اجزاء ترکیبی وہی ہیں جو ناول کے لیے وضع کیے گئے ہیں یا اس سے یکسر مختلف ظاہر ہے کہ اجزاء ترکیبی تقریباً وہی ہوں گے مگر برتاؤ (Treatment) اور تکنیک کے لحاظ سے فرق ضروری ہے بنیادی طور پر ناولٹ کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، کردار، موضوع و مقصد، زبان و بیان، اسلوب اور

ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر دھرنندورمانا ناولٹ کے پلاٹ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”ناولٹ کی طرح اس میں ذیلی پلاٹ (Under Plot) نہیں ہوتا اور حوالہ جات پلاٹ (Episode) بھی اتنے کم ہوتے ہیں جو کہانی کی وحدت اور ابتر اوج میں رکاوٹ پیدا نہ کر سکے۔“

خاص طور سے ہمارے یہاں جو ناولٹ وجود میں آئے ہیں یکسر و بیشتر اسی طرح کے پلاٹ کو برتا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس میں پلاٹ کی وحدت کو مخصوص مقام دیا جاتا ہے ناولٹوں میں پائی جانے والی متعدد چھوٹی کہانیوں کے لیے ناولٹ میں کوئی مقام نہیں۔ ناولٹ نگار ذیلی پلاٹ کو چھوڑ کر حوالہ جات پلاٹ کو بھی ناولٹ کے جسم کا ایک حصہ بنا کر پیش کرتا ہے جس کے لیے فنی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے ناولٹ نگار ناولٹ کی تعمیر میں سماجی سوالوں کو نظر انداز نہیں کر سکتا کیونکہ (جیسا کہ عرض کر چکا ہوں) ناولٹ اکثر زندگی یا سماج کے کسی مخصوص سوال کو لے کر چلتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی اپنی تنظیم بنتی ہے اس روشنی میں اردو کے سبھی ناولٹوں میں کوئی نہ کوئی سوال اٹھائے گئے ہیں۔ ناولٹ نگار زندگی کے کسی خاص مسئلے یا اس کے خاص پہلوؤں کو لے کر ہی اپنے مقصد کی طرف بڑھتا جاتا ہے زندگی کے تمام تر مسئلے کی عکاسی ناولٹ میں ممکن نہیں گھنٹیاں بدھوپ کے الفاظ میں :

”اس طرح ناولٹ کا موضوع (مختصر داستانوں سے کمزور) ذاتی موضوع سے پیدا شدہ تیز کام، موثر اور مختصر ہوتا ہے اور اشاریت اس کا سب سے

بڑا وصف ہوتا ہے۔

مذکورہ بیان کے مطابق ناولٹ کا پلاٹ کئی کہانیوں کی جامع ترجمانی سے قاصر ہے
اختصار اور تاثرات سے پُر ہونا پلاٹ کی بڑی خوبی ٹھہرتی ہے اشارتی عنصر اس کی اہم خصوصیت
ہے۔

ان باتوں سے قطع تعلق غور کرنے پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ آج ادب کی ساری اصناف
میں نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں اس صنف ادب میں بھی اظہار و تجربے کے نئے نئے سوئے
پھوٹ رہے ہیں جس سبب ایسے ناولٹ وجود میں آچکے ہیں جو پلاٹ کی اس بندش سے
بالکل آزاد دکھائی دیتے ہیں۔

پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں تغیر (Pattern) کا اپنا خاص مقام ہوتا ہے ناول
کی نسبت ناولٹ میں فنکار کو (Pattern) پر نگاہیں مرکوز رکھنی پڑتی ہیں جس طرح کہانی پن
ناولٹ کے فن کو چار چاند لگا دیتا ہے وہی تعمیری ڈھانچہ جمالیاتی حس اور دلاویز ماحول کی تخلیق کرتا
ہے۔ قاری کے جمالیاتی احساس کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی چیز اگر کوئی ناولٹ میں
پائی جاتی ہے تو وہ ہے طرزِ تغیر یہی وجہ ہے کہ قاری جب کسی تخلیق کو ہاتھ میں لیتا ہے تو
بغیر ختم کیے اسے سیرِ حامل نہیں ہوتی غالباً سب سے تغیر پذیر نمونہ ناول اور ناولٹ میں طرزِ تاثیر یا
تنظیم ہی ہے۔

ناولٹ میں Pattern ایک خاص جز ہے جو کہانی پن کے ارتقاء کا نتیجہ قرار پایا
ہے اس لیے یہ امر ضروری ٹھہرتا ہے کہ ناولٹ میں کہانی پن محولی، گونے پر Pattern بھی
مکرم ہو جائے گا ای۔ ایم فارسٹر (E.M. Foster) لکھتے ہیں،
”اس میں شک نہیں کہ کہانیوں کی جتنی ترقی ہوگی اتنی ہی زیادہ

تعریف کے لیے وہ ایک دوسرے پر متوجہ رہیں گے ہم ہینٹنگ کا لفظ

اُدھالیں گے اور اسے پیٹرن کے نام سے پکاریں گے۔

آگے چل کر فارسٹر نے پیٹرن کو دو خانوں میں تقسیم کیا ہے ایک ہے Hower

Glass Pattern اور دوسرا Grand Chain Pattern اور دونوں قسم کے

پیٹرن دیکھنے کو ملتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہر فنکار کا اپنا علیحدہ اور آزاد پیٹرن ہوتا ہے اسی کے مطابق وہ اپنے
تاثرات کو تخلیقی جامہ پہناتا ہے پیٹرن ناولٹ کے زیر اہتمام اجزاء کو فنی اور تخلیقی لحاظ سے دلکش
بناتا ہے جب ہم کسی ناولٹ کا مطالعہ کریں گے تو اس بات کا انکشاف ہوگا کہ پیٹرن کو تویر کہانی
میں مضمر ہوتا ہے اسے کہانی کے باہر تلاش کرنے کی ضرورت نہیں بقول فارسٹر پیٹرن پلاٹ
میں ایسے ہی مضمر رہتا ہے جیسے برقی رو یعنی ہر ایک کہانی اور کہانی کا اپنے خاص پیٹرن کو
لے کر چلتے ہیں اسی وجہ سے ناولٹ نگار پیٹرن کی بنیاد پر اپنی تخلیق کو زیادہ موثر اور دلکش بنا لیتے
ہیں اس کے برعکس کچھ ایسے بھی تجربے سامنے آئے ہیں جہاں تعبیر کی افادیت اور اہمیت
سے متراجمی تخلیق پیش کی گئی ہیں کیوں کہ پیٹرن پر زیادہ زور دینے سے تخلیق میں اس کی اصل
چاشنی ختم سی ہونے لگتی ہے اور وہ غیر فطری ہو کر وہ جاتی ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس
میں بنیادی عنصر نہ آنے پائے بلکہ فنکار اپنی اعلیٰ ذہنیت اور فنی صلاحیت کا ثبوت پیش کرے
کیوں کہ پیٹرن جہاں ناولٹ میں جمالیاتی کشش پیدا کرتا ہے۔ وہیں دوسری طرف اس کی
افادیت کو نقصان پہنچاتا ہے اور آزادانہ مصوری کرنے کا راستہ بند ہونے کا خدشہ بھی رہتا
ہے اس روشنی میں Pattern کو ایک خاص معنی میں ہی قبول کرنا چاہیے اس لیے
ناولٹ میں سادہ آسان اور فطری عنصر کو پیش کرنا ضروری ہے ناولٹ کے لیے جتنی اہمیت

طرز تعمیر Pattern کی ہے اس سے کہیں زیادہ ”آہنگ“ کو فوقیت حاصل ہے جس تخلیق میں پیٹرن کے لوازمات کو باقاعدہ برتنا نہیں گیا تو اس کے معنی ہیں کہ فنکار آہنگ پیدا کرنے میں قاصر ہے کچھ ناولٹ ایسے ہیں جن کا پلاٹ بکھر جانے کے باوجود آہنگ کی چاشنی بدستور قائم رہتی ہے جو سارے پلاٹ کو ایک لڑی میں پرودیتی ہے تخلیق کو آہنگ کے ذریعہ ہی لا محدود و جمالیاتی کشش حاصل ہوتی ہے کہانی پن کے پورے پھیلاؤ کو اور اس کے متعدد دیوں کو لے کر ایک لڑی میں پرودنے کا کام آہنگ ہی کرتا ہے۔

بعض ناولٹ متعدد کرداری شخص کو لے کر آتے ہیں جن کا اپنا مخصوص مزاج اور اہمیت اپنی زندگی اور اپنی خود وجودیت کے باوجود تخلیق میں کہیں بھی فکری اور خیالی جذبہ کا اشارہ ملتا ہے اس کا واحد سبب ناولٹ نگار کا وہ آہنگ ہے جو واقعات کو ایک لڑی میں پرودیتا ہے جو سنی نہیں جاسکتی مگر عسوس کی جاسکتی ہے محظوظ ہوتے ہیں ہمارے جدید ناولٹ نگار بڑی خوش اسلوبی سے آہنگ کا استعمال کر رہے ہیں۔

ظاہر ہے کہ داروں کے بغیر ناولٹ کا پلاٹ ارتقائی سفر طے نہیں کر سکتا۔ اس لیے ناولٹ کی ساری کامیابی کا دار و مدار کردار نگاری پر منحصر ہوتا ہے۔ ناول کی کردار نگاری پر بحث کرنے سے اس بات کا انکشاف ہوا چکا ہے کہ ناولٹ نگار کو زندہ کردار تخلیق کرنے کی بڑی آزادی رہتی ہے اور تماشہ ہولیتیں فراہم رہتی ہیں جبکہ ناولٹ نگار کے لیے کردار وضع کرنا سخت ترین مرحلہ ہوتا ہے۔ ناولٹ کے کردار پر بحث کرتے ہوئے سلیم اختر لکھتے ہیں:

”ناول کا فارم جو آزادی مہیا کرتا ہے اس کی اہمیت مسلم ہے۔

ناولٹ میں اس کے برعکس کافی پابندیاں ہیں مثلاً ٹنٹن کی پیدائش

سے کرداری ارتقاء کا مطالعہ ناممکن تو نہیں لیکن مشکل تو فرد ہے

اور وہ بھی اسی صورت میں جبکہ مصنف جزئیات نگاری کے فن

کے تمام اسرار و رموز سے آشنا ہو۔ ۱۱

نادل اور ناولٹ کے مابین جو واضح فرق ہونا چاہیے وہ ہے مسئلہ کی پیش کش ظاہر ہے ناول کی دنیا محدود ہے۔ اس میں ایک وسیع و عریض کینوس پر کرداروں اور واقعات کی مدد سے مختلف النوع مسئلے کی نشان دہی ہر پہلو پہ کھ جاتی ہے اب یہ امر قابل توجہ ہے کہ جب مسئلے زیادہ ہوں گے تو یقیناً کردار کی تعداد میں اضافہ ہوگا ناول کے برعکس چوں کہ ناولٹ کا پلاٹ سیدھا سادھا اور کینوس میں محدود ہونے کے ساتھ ہی ساتھ مسئلے کم ہوتے ہیں دوسرے لفظوں میں صرف اہم اور مخصوص مسئلے ہوتے ہیں اور انہیں عواہل کی بنا پر کردار کی تعداد کم ہوتی ہے بلکہ ان کی زندگی کے صرف چند پہلو اُجاگر کیے جاتے ہیں۔ ۱۲

ہندی کے مشہور نقاد ڈاکٹر پرتاپ نرائن شنڈن کردار نگاری پر اپنے خیالات ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ناولٹ کا مختصر اور گتھا ہوا مواد اور اس کے کرداروں کی محدود تعداد اسے گہرائی سے بھروسہ شکل اختیار کرتا ہے جبکہ ناول کا مواد بکھرا بھی ہو سکتا ہے۔ ناولٹ میں شخص کی برتری ہوتی ہے جبکہ ضخیم ناول کے کرداروں میں ان کی انفرادیت غائب بھی ہو سکتی ہے ناولٹ میں بھی کرداروں کا مقصد کے تحت شریک کیا جاتا ہے۔ ۱۳

ڈاکٹر شنڈن نے ناولٹ کے کرداروں پر جو رائے پیش کی ہے اس سے پتہ چلتا ہے

۱۱ ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۱۹/۱۲۰

۱۲ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ناولٹ کی تکنیک مشورہ نقوش ص ۱۹/۲۰

۱۳ ڈاکٹر پرتاپ نرائن شنڈن، ہندی اپنیاس کا ص ۲۷

کہ کردار کو با مقصد ہونا چاہیے کیوں کہ ذرا بھی غفلت برتنے پر کردار کا مقصد فوت ہو جانے کا خدشہ رہتا ہے اس لیے ناولٹ نگار کو اپنا سارا زور کردار پر صرف کرنا پڑتا ہے مندرجہ بالا سطروں میں روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ زندگی اور سماج کے کسی خاص مسئلے اور ان کے خاص خاص پہلوؤں کو لے کر چلنے والے ناولٹ میں کرداروں کی تعداد کم ہوتی ہے کرداروں کے ساتھ پلاٹ کی تنظیم برقرار ہے اس کے لیے ناولٹ نگار کو کافی محتاط رہنا پڑتا ہے یہی وجہ ہے کہ ناولٹ کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار کرداروں پر مبنی ہوتا ہے اسی لیے ناولٹ نگار کو کرداروں پر ایک ماہر نفسیات جیسی تیز نگاہ رکھنی پڑتی ہے ہر دڑ کے الفاظ میں :

”ممکن ہے کردار میں کرداریت (Character) نہ ہو لیکن

شخصیت (Personality) کا ہونا ضروری ہے۔“

کرداروں کے تشخص ظاہر کرنے کے لیے مصنف کو اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ تیز اور دور بین ہوتا کہ ناولٹ کو کافی حد تک موثر بنانے کے اسی بات کو دہراتے ہوئے ڈاکٹر پریم شنکر لکھتے ہیں :

”ناولٹ کے کرداروں بالخصوص ہیرو کو بعض اوقات غیر معمولی بھی

بنانا پڑتا ہے کیوں کہ اس سے اس کی شخصیت کے خط و خال پوری

طرح نمایاں ہو سکتے اس کو خود کے کشمکش میں مبتلا کیا جاسکتا ہے

اور اسی کشمکش میں اس کی شخصیت بکھرتی ہوئی دکھائی جاسکتی

ہے۔“

۱۔ بحوالہ پروفیسر بی. سی. طائر، مشمولہ زندگی اور اخلاقی قد میں نگارش ناولٹ نمبر ۵۴

۲۔ ڈاکٹر پریم شنکر، آلوچنا شماره ۱۱۳ اپنیاس ایک م ۱۶۶

جیسا کہ سطور بالا میں روشنی ڈال جا چکی ہے کہ ناولٹ کا پلاٹ چونکہ بڑا واضح ہوتا ہے اور کیوس محدود ہوتا ہے اس لیے نہ تو ناولٹ نگار زیادہ کردار پیش کر سکتا ہے اور نہ ہی کرداری عمل کے دائرہ عمل کو طول دے سکتا ہے بلکہ نئی نئی تکنیک کے کردار نگاری میں گہرائی اور گہرائی پیدا کی جاسکتی ہے سلیم اختر لکھتے ہیں :-

”اب تحلیل نفسی اور شعور کی امداد سے کردار نگاری میں جو نئی گہرائی پیدا کی جا رہی ہے اس کی وجہ سے کم الفاظ اور غیر ضروری تفصیلات میں الجھے بغیر موثر کرداروں کی تفصیل نسبتاً آسان ہو چکی ہے۔“

یہی وجہ ہے کہ مصنف اپنے ہیرو یا مرکزی کردار کو اس کے مترادف اور مزاج کی ہم آہنگی کا پاس رکھتے ہوئے ایک اہم اور خاص سانچے میں ڈھالتا ہے جو کہ ناولٹ کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اسی ناولٹ کا ہیرو یا مرکزی کردار ایک طرح سے خاص ذریعہ بناتا ہے جو پوری تخلیق میں رداں دواں نظر آتا ہے اس کے کرداریت، تشخص اور کارکردگی کے باعث ہی وہ سارے واقعات کا مرکزی لفظ بن جاتا ہے ناولٹ کی ساری خوبیاں اور دلکشی اس کے ارد گرد رہتی ہیں اور پوری کہانی کے سارے واقعات سے اس کا تعلق ہوتا ہے کردار کہیں نہ کہیں ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں ”کردار کے تشخص اور عمل کی تعمیر کرتے وقت مصنف کو ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اس کے کردار احساسِ بشری اور آسان ہونے کے ساتھ ہی ساتھ قاری کے ذہن و قلب کو متحیر کر دیں۔“ اسی بات کو دہراتے ہوئے ڈاکٹر پریم شکر نے ایک مثال سے اسی بات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے :

”جس طرح ایک فاضل مصور اپنی تخلیق کو متعدد تفکرات اور رنگوں کے ذریعہ نفسیاتی طریقہ سے اپنے فن کا مظاہرہ کرتا ہے اسی طرح نادلٹ بنگار کو بھی اپنے کرداروں میں رنگ بھرنا پڑتا ہے۔“

نادلٹ میں سادہ انداز مرکزی کردار پر صرف کھینچا جاتا ہے لیکن اس کا مطلب ہرگز نہیں کہ ان کے علاوہ جو کردار پیش کیے جاتے ہیں، جامد ہوتے ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کرداروں کا تعلق مرکزی کردار کی اہمیت اور افادیت کو بڑھانے کے ساتھ ہی ساتھ ان کا اپنا مقام بھی محسوس و مخصوص ہے۔

”دور اہل مرکزی کردار کو ایک نہ ایک سوال لے کر سفر کرتا ہوتا ہے جس میں اس کی زندگی کا سارا ارادہ پنہاں ہوتا ہے اور شخصیت خصوصیات کے ساتھ وہ کسی ایسے سچ کی تلاش میں سرگرداں ہوتا ہے جس میں سماجی عنصر بھی مضمر ہو۔“

نادلٹ کے کرداروں کو ہر آواز ہوتے ہوئے بھی دکھایا جاتا ہے ظاہر ہے ایسا کرنے سے ان کی سیرت اور شخصیت نمایاں ہوتی ہیں ”یہ کرداریت دھلی کشمکش اگر ان کے سماجی کاموں میں رکاوٹ بن کر نہیں آتا تو بلاشبہ نادلٹ اپنے دلکش تاثرات پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔“

نادلٹ کی کردار نگاری سے متعلق ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ اپنے نظریات و خیالات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نادلٹ میں بنیادی طور پر کردار نگاری پر زور مرکزی کردار پر

ہوتا ہے۔۔۔۔۔ کہانی پن کہانی سے متعلق تفصیلات اور اس میں پوشیدہ مقصد یہ تمام عناصر اسی کے ارد گرد گھومتے ہیں چونکہ وہ انسانی زندگی کے کسی سوال یا سماجی مسئلے کو اپنی بنیاد بنا کر چلتا ہے لہذا شخصی کرداریت اس میں ناگزیر ہوتا ہے۔۔۔۔۔ دراصل ناولٹ میں کہانی پن کردار میں ہوتے ہیں ان کا آغاز ارتقاء اور مقصدیت ہی صنف ناولٹ کا اپنا مقصد ہوتا ہے۔

ناولٹ میں مکالمہ کی اپنی خاص اہمیت ہے جس کے سہارے پلاٹ اور کرداروں کا ارتقاء ہوتا ہے جو ذراے کے مکالمے سے کسی حد تک مطابقت رکھتا ہے اگرچہ ناولٹ کا کیونس محدود ہوتا ہے اور کرداروں کی تعداد بھی محدود ہے چند ہوتی ہے اس کے باوجود ڈرامہ نگاری کی طرح ناولٹ کو بھی ایک چھوٹے سے اسٹیج (رنگ منچ) کو ملحوظ رکھتے ہوئے مکالمے پیش کرنے پڑتے ہیں اس کے مختصر حدود کی پابندی کی وجہ سے ناولٹ نگار تاثرات اجاگر کرنے پر خاصہ دھیان دیتا ہے۔ مختصر پلاٹ، حیات، سادگی اور تاثرات اسی صنف کے ذریعہ پیش کی جاتی ہے گویا ناولٹ کی انفرادیت کا انحصار فطری مکالمے پر ہوتا ہے۔ اور یہ چیز اسی وقت برقرار رہ سکتی ہے جب ماحول اور کرداروں کے مابین اس کی تنظیم و تسبیح کی جائے دراصل کہانی مکالموں کے ذریعہ اپنا سفر طے کرتی ہے جس کے سبب کردار کی سیرت نکھر جاتی ہے۔

ناول میں مکالمے کے معاملہ میں بڑی آزادی سے کام لیا جاتا ہے لمبی لمبی تقریریں وعظ، خطبے وغیرہ دھڑلے سے پیش کیے جاتے ہیں اور اگر اسی طرح کے مکالمے ناولٹ میں پیش کیے جائیں تو بلاشبہ وہ مکالمے ناولٹ کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہوں گے

ناول کے برعکس ناولٹ میں مکالمہ بنگاری کے لیے ناولٹ بنگار کو ذہن و شعور کی گہرائیوں سے کام لینا پڑتا ہے اور فنی بصیرت اس کے لیے لازمی امر ہے اگر ماحول کو سامنے رکھے بغیر مکالمے سے کام لیا جاتا ہے تو تخلیق کے سارے پہلو ہم آہنگ نہ ہو پائیں گے اور ناولٹ اپنے فن پر پورا نہیں اتر سکتا۔ ناولٹ کی اولین شرائط میں شامل ہے کہ مکالمے پر محفل طویل اور بیجا باتوں سے پرہیز کیا جائے کیوں کہ اگر ان چیزوں سے احتراز نہ کیا گیا تو ناولٹ کے مکالمے مجرد ہو کر بے جان ہو جائیں گے اور اپنا تاثر کھو دیں گے ضرورت اس بات کی ہے کہ ناولٹ بنگار کم الفاظ میں زیادہ تاثر اور واضح مفہوم دینے والی چیزیں پیش کرے اور مزد و اشاء کے کنائے کی مدد سے وہ اپنی زبان کو ترتیب دیتا ہے ہندی کے مشہور نقاد و تنقار ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ بڑے صاف الفاظ سے مکالمہ کی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”کہانی کے ارتقاء اور کردار بنگاری دونوں کو ظاہر کرنے میں ناولٹ کے مکالمے کافی ہوتے ہیں چوں کہ اس کا پلاٹ مختصر ہوتا ہے تفصیل اور بیانیہ انداز تقریباً نہیں ہوتا ایسی حالت میں سارے خرافات کے بار کو برداشت کرنے والوں میں مکالمے بہت بچیدہ ہوتے ہیں۔“

مکالمے کی زبان کرداروں کے لحاظ سے ترتیب دی جانی چاہیے ناولٹ میں کردار شہری اور کلچرڈ طبقہ کا ہے تو اس کی اپنے ماحول کو ترجمہ ہونا چاہیے اسی طرح اگر کسان مزدور جو دیہات میں زندگی گزارتے ہیں اور اپنی مخصوص زبان میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں تو ان کی زبان اسی طرح کی ہونی چاہیے۔ ڈاکٹر امر جاسوال ناولٹ کے مکالمے اور

اس کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

”ناولٹ سے مکالموں میں اختصار زبان کی صاف گوئی اور
معنی میں پوشیدہ وقار کا ہونا لازمی ہے مکالموں میں فطری تازگی
اور حوالوں کی مناسبت ہونا لازمی ہے۔“

ناولٹ نگار کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس کے سبھی کرداروں کی اپنی
زبان ہو جہاں تک مکالمہ کا سوال ہے ناولٹ میں مکالمہ ایک ذریعہ ہوتا ہے نہ کہ مقصد
اس لیے ناولٹ نگار کو مکالمہ پیش کرتے وقت ماحول حالات اور کرداروں کے
مزاج پر گہری نظر رکھنی پڑتی ہے اگر یہ تمام لوازم مدغم ہیں تو بلاشبہ ناولٹ کامیاب ہوگا
مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناولٹ یا ناولٹ کے لیے مکالمہ بھی اتنی ہی اہمیت کا حامل ہے
جتنا کہ پلاٹ اور دریا زبان۔

کوئی بھی ادب خلل میں پرورش نہیں پاتا۔ ادیب اپنا اظہار اپنی تخلیق کے توسط
سے کرتا ہے ناولٹ نگار کا بھی اپنا مخصوص نظریہ ہوتا ہے دوسری اصناف کی نسبت
ناولٹ نگاریں مقصد ابھر کر سامنے نہیں آتا بلکہ اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ چونکہ ناولٹ
زندگی یا سماج کے کسی خاص مسئلہ کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں کہ
اس مسئلہ کا حل بھی ہیا کرے ناولٹ میں مقصد یا نقطہ نظر کی افادیت تسلیم کرتے ہوئے ڈاکٹر
عبادت بریلوی رقمطراز ہیں :

”ناولٹ کسی مخصوص فلسفہ حیات کے بغیر نہیں کہا جاسکتا زندگی
کے متعلق بغیر کسی واضح نقطہ نظر کے اس کا ڈھانچہ تیار نہیں ہو سکتا
اور اگر تیار بھی ہو جائے تو یہ عمارت استوار نہیں ہو سکتی بلکہ وہ

واقعات کے مدوجزہ کرداروں کے اقوال و افعال اور حرکات و

سکناات میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ۱۱

نادلٹ بنگارہ زندگی کے کسی خاص مسئلے کو ہمارے سامنے ایک مجسمہ کی شکل میں پیش کر دیتا ہے اس کا حل تلاش کرنا قاری کی ذمہ داری ہوتی ہے لیکن اگر غور و فکر کیا جائے تو مصنف کا یہ عمل مقصد میں ہی شمار کیا جائے گا کہ وہ سماج اور زندگی کے کسی پیچیدہ اور عہری مسئلے کو ہمارے سامنے پیش کر دے لیکن اس کا حل یا تفصیل بیان کرنا اس کا کام نہیں۔ نادلٹ کا خاتمہ اس طرح ہونا چاہیے کہ قاری کچھ لمحے کے لیے تفہیم اور تجسس میں مبتلا ہو جائے پر مجبور ہو۔ نادلٹ میں مقصد کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ لکھتے ہیں:

”ہم دیکھتے ہیں کہ کسی نادلٹ میں کوئی خیال پیش کیا جاتا ہے لیکن اس کا باقاعدہ مدلل جواب پیش نہیں کیا جاتا۔ آخر میں قلمی کا ہر ایسے مقام پر منقطع ہوتا ہے کہ قاری کو اپنے تخیل کے ہمارے اُسے پُر کرنا پڑتا ہے۔“ ۱۲

نادلٹ میں مقصد کی پیش کش ایسی ہونی چاہیے کہ قاری کو سوچنے اور سمجھنے پر مجبور کر دے نادلٹ بنگارہ بحیثیت رہنمایا سماجی کارکن کام نہیں کرتا بلکہ وہ جس معاشرے میں زندگی گزارتا ہے اسی سماج کے عہری زیر و بم کی عکاسی کرتا ہوا اس کے اہم اور مقدم مسئلے کو پیش کرنا ہی اس کا عین مقصد ہوتا ہے اکثر نقادوں میں یہ بحث چلی ہے کہ نادلٹ کا کینوس چونکہ چھوٹا ہوتا ہے اسی وجہ سے سماج کے بھاری اور پیچیدہ سوالوں اور مسئلوں کو سلجھانا ممکن ہے

۱۱ ڈاکٹر عبادت بریلوی نادلٹ کی تکنیک مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۱۹، ۲۰ ص ۲۰۷

۱۲ ڈاکٹر گھنشیام مدھوپ ہندی گھو اپنیاس ص ۶۶

اور جذبات و کیفیات کی کثرت کے باعث مکمل فلسفہ حیات کو پیش نہیں کیا جاسکتا۔
 ظاہر ہے کہ ناولٹ اپنے اختصار اور دائرہ عمل اور طرز تعمیر کے باعث گنودان آگ کا دریا
 اہو کے پھول جیسے ضخیم ناولوں کے مقصد کو لے چلنے سے قاصر ہیں کیونکہ مکمل فلسفہ حیات پیش
 کرنا ناولٹ کا کام نہیں مگر یہ سوچنا سراسر غلط نہ ہوگا کہ ناول اس نظریہ کے تحت ناولٹ سے
 بہتر صنف ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول موجود ہیں جن کا نہ کوئی مقصد اور نہ ہی کوئی واضح
 نقطہ نظر، پھر بھی ہمارے نقاد انھیں ناول کہتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر مدھوپ مزید لکھتے ہیں:
 ”ناولٹ ایک دوسوال لے کر چلتے ہیں اور سماج میں بڑھتی ہوئی
 فحاشیوں اور اس سے متعلق رد و نما ہونے والے مسئلوں کو اپنی اساس
 بناتے ہیں نتیجتاً ان کی ترویج ہونا فطری ہے اور اسی لیے وہ زیادہ
 مقبولیت حاصل کر رہے ہیں۔“

گویا ایک موضوع کو ایک ایکشن یا تریکے واضح کیا جائے۔ ناولٹ نگار کا مشاہدہ
 وسیع اور فراخ غیر محدود و بسیط و عریض اور گہرائی کا حامل ہوتا ہے۔ وہ زندگی اور سماج کے تمام
 تغیرات، محرکات، تجربات و محسوسات سے فاحشی واقفیت رکھتا ہے ظاہر ہے جس فنکار
 کے اندر یہ صلاحیت موجود ہوگی اس کی تخلیق میں پیش کردہ تجزیہ زندگی میں بلا کسی گہرائی اور
 گیرائی نظر آئے گا بقول ٹی۔ سی۔ طاہر:

”وہ (ناولٹ نگار) اپنے تجربات کا سیر حاصل پنچو ہمارے سامنے
 رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ جب ہم کسی افسانوی ادب پارے پر
 بحث و تمحیص کرنے لگتے ہیں تو بات تجزیہ زندگی تک پہنچ جاتی
 ہے۔۔۔۔۔ شعوری یا تحت الشعوری طور پر مصنف اپنے ہی تجربات
 مشاہدات، محرکات سے پس منظر تیار کرتا ہے البتہ چھوٹی یا بڑی

کوئی ناول اٹھائے تجزیہ یہی بتائے گا کہ وہ زندگی کو کسی نہ کسی
نقطے پر ضرور چھوڑتی ہے۔،،

چونکہ سماج یا معاشرے میں مختلف النوع اور مختلف الناس افراد زندگی بسر کرتے
ہیں ان میں ہمیں اعلیٰ ذہنیت اور اعلیٰ سیرت کے انخاص بھی ملیں گے اور ان کے برعکس
ایسے افراد بھی نظر آتے ہیں جو برائیوں اور خایوں میں مٹوت ہوتے ہیں گویا سماج میں
فرشتہ صفت اور شیطان صفت دونوں طرح کے افراد ملتے ہیں جہاں نیکی و بدی اگناہ و
ثواب، اعلیٰ تربیت اور پست ذہن ایک تناسب سے ملتے ہیں جب ناولٹ نگاران
کی تصویر کشی کرتا ہے تو بلاشبہ اس کا عکس چاہے دھندلا ہی ناولٹ پر ضرور پڑے گا۔
ظاہر ہے جب کوئی تخلیق کسی ایک مقصد کو فوقیت دے کر لکھی جائے گی تو اس میں جمالیاتی
حسن کا فقدان ہوگا اس لیے ناولٹ نگار کو محتاط رہنا چاہیے کہ وہ مقصد کی اہمیت کو برقرار
رکھے ہوئے اس مقصد میں صحت مند زندگی کی ترجیحاتی حقیقت پسندی سے کمرے
تا کہ ناولٹ کے جو فنی اور تکنیکی اصول مرتب کیے گئے ہیں ان سے گریز نہ کرنا پڑے بقول
پروفیسر بی. سی. طاہر:

”اور ناولٹ نگار ایسے سماج کی تعمیر کرنے کی کوشش کرے جس

میں کثرت سے وحدت اور توازن ہو۔،،

پچھلے صفحات پر افسانے کی تکنیک سے متعلق بات کی جا چکی ہے دراصل تکنیک کا
مسئلہ بڑا گنجلک اور پیچیدہ ہے اسی وجہ سے کچھ ادیب و نقاد اسلوب اور تکنیک میں قیام
کرنے میں غلط بیانی سے کام لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جبکہ دونوں یکسر مختلف چیزیں

ہیں۔ ہر فنکار کی اپنی الگ تکنیک ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی شناخت کراتا ہے۔ ناولٹ کے مواد اور اسلوب کے باہمی تال میل سے فنکار اپنی تکنیک میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے جلیل کریم تکنیک سے متعلق رقمطراز ہیں:

”فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے مشکل کرتا ہے۔۔۔۔۔ (اس کی) تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔“

بلاشبہ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ سے کہیں زیادہ ناولٹ لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں۔ ناولٹ نے اپنے ابتدائی دور سے آج تک تکنیک کے لحاظ سے کئی منزلیں طے کی ہیں اور تکنیک و اظہار کے لحاظ سے کئی اہم ناولٹ سرخس وجود میں آچکے ہیں آج جو ناول شائع ہو رہے ہیں، تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے وہ ناولٹ کے دائرے میں ہی آئیں گے۔ کیوں کہ ناولٹ کے لوازمات کو پیش کرنا ایک مشکل مرحلہ ہے یہی وجہ ہے کہ آج ناول نگار ان فرائض کی ادائیگی سے بھاگ رہا ہے۔ اس کا سبب آج کا مشینی دور اور کمپیوٹر اثر زندگی بھی ہے کیونکہ اب سماج میں کسی کے پاس فرصت درکار نہیں کہ وہ بیٹھ کر ساری کائنات کے مسئلوں اور گتھیوں کو سلجھائے اسی ضرورت کے تحت افسانے وجود میں آئے چونکہ افسانے اتنے مختصر ہوتے ہیں کہ کچھ لمحوں میں ختم ہو جاتے ہیں گویا قاری کو نہ ہی ذہنی تسکین ہوتی ہے اور نہ ہی پوری تشفی اور ان ضرورتوں کو ناولٹ سے پورا کیا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے الفاظ میں:

”ناولٹ ہی ایک سمجھوتے کی صورت پیش کرتی ہے۔“

اس کی تخلیق کی ہے اور اس طرح وہ زندگی اور فن کی بدلتی ہوئی
 اقتدار کا آئینہ دار ہے۔۔۔۔۔ اس کی تکنیک اور ہیئت
 بدلتے ہوئے احساسِ جمال کی تسکین کا باعث بنتی ہے وہ
 قصہ گوئی کے فن کی ارتقائی مسبزل ہے اس لیے اس کی
 حیثیت مستقل ہے۔،،،

ڈاکٹر مادھوری کھوسلہ ناولٹ کی تکنیک سے بحث کرتی ہوئی لکھتی ہیں:
 ”تکنیک (اسلوب) کے معنی اکثر کسی شے کو بنانے یا تخلیق کرنے
 کا انداز اور طریقوں سے مختلف ہوتا ہے یعنی کسی تخلیق میں جو طریقے
 مضمون ہوتے ہیں ان کے مجموعی تاثر کو، شلب و دھبی، کے نام سے
 پکارا جاتا ہے۔ لہذا تکنیک کے سہارے ادیب اپنی بنیادی
 تحریک، نقطہ نظر، مقصد، اندیش یا کل بلا کر موضوع کو اظہار کا جامہ
 پہناتا ہے۔،،،

ناولٹ کی تکنیک سے متعلق ڈاکٹر صاحبہ کے بیان سے بات اور واضح ہو جاتی ہے۔
 ظاہر ہے اظہار کا کبھی کوئی خاص ذریعہ نہیں ہوتا بلکہ حالات، ماحول اور وقت کے
 تقاضوں کے لحاظ سے ادیبوں نے اپنے طرزِ ادا اور اظہار کے ذریعہ میں تبدیلی کی ہے۔
 یہی وہ تمام عوامل ہیں جس کے باعث تکنیک کے گونا گوں اور روز بروز بدلتے ہوئے اظہارِ ناولٹ
 دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اسی۔ ایم فارسٹر لکھتے ہیں،

”فن ہمیشہ نئی تکنیک کی فکر کرتے ہیں اور ان کی یہ جہت اس

وقت تک جاری رہتی ہے جب تک ان کا کام انہیں اپنی طرف
راغب کرتا رہے گا۔ ۱۱

در اصل انہیں ناولٹ نگاروں کی تخلیق مقبول اور معیاری ہوں گی جو نئی اور
منفرد تکنیک اپنائے گا تکنیک سے متعلق انارلڈ وئیٹ اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:
”فنکار کو خاص طور پر مضمون کے بیان میں بھی اس پیش کش میں
زیادہ دلچسپی رکھنی چاہیے اس میں تکنیک اور فارم کے لیے میلان
ہونا چاہیے۔“ ۱۲

ان اقوال کی روشنی میں ناولٹ کی تکنیک سے متعلق بات واضح ہو جاتی ہے ناولٹ
نگار جس مقصد کو سامنے رکھ کر ناولٹ کی تعمیر کرتا ہے اس میں سے مواد اور اسلوب کی
امیزش کافی طریقہ اظہار ہی تکنیک کی کامیابی ہے ہمارے ناولٹ نگاروں نے شعور
کی رو، حوالہ جات اور Association of Ideas وغیرہ کی تکنیک کا بر محل
تجزیہ کیا ہے۔

برنارڈشا کا یہ قول اسلوب پر صادق آتا ہے کہ موثر شخصیت ہی اسلوب کا آغاز و انجام
ہوتی ہے جس طرح ناول اور افسانے میں اسالیب کے متعدد داد و مختلف تجربے ہوئے
ہیں ٹھیک اسی طرح ناولٹ میں بھی اسلوب میں تنوع ملتا ہے روز بروز اس صنف ادب
میں اسالیب کے جدید ترین طریقے اپنائے جا رہے ہیں اسلوب ناولٹ کا ایک خاص
جز ہے کیوں کہ اسلوب ہی ناولٹ نگار کو مستعار کرتا ہے اور اسی کے ذریعہ ناولٹ
نگار کی تمام تر خصوصیات و صلاحیت ابھر کر سامنے آتی ہے جس طرح سماج و معاشرے

کی قدریں تبدیل ہوتی رہتی ہیں ٹھیک اسی طرح اسالیب بھی بدلتے رہتے ہیں۔ بیانیہ اسلوب میں ناولت زیادہ لکھے گئے اور آج بھی لکھے جا رہے ہیں لیکن کچھ فنکاروں نے اس میدان میں کئی تجربے کر کے اس صنف ادب کو فروغ دیا ہے۔ اسلوب کے لحاظ سے ناول اور ناولت میں کوئی فرق نہیں۔ کم و بیش اسی طرح کے اسلوب میں ناولت بھی لکھے جا رہے ہیں ناولت سے متعلق اظہار خیال کرنے ہوئے ڈاکٹر پرتاپ نرائن لکھتے ہیں :

”ناولت میں اسٹائل کے وہ سبھی اجزاء موجود ہیں جو کہ ناول میں پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ یونانی، بیانیہ، خطوط کی شکل میں منظوم، ٹکڑوں ٹکڑوں میں اور ان سب کو ہلا کر ایک مجموعی اسلوب بھی رہا ہے ان اسلوب میں مختلف ضخیم ناول کے میدان میں اب تک جتنے طرز کا استعمال کیا گیا ہے ناولت میں بھی ان سبھی اسلوب کا استعمال کیا گیا۔“ ۱

ناولت کے اسٹائل کی تقلید اردو ناولت نگاروں نے مغربی ادب کے ناولت سے کی ہے گو کہ آج ان رائج اسلوب میں اردو کا اپنا الگ طریقہ کار ہے جس کے سبب متعدد جدید تجربے دیکھے جاسکتے ہیں جن اسالیب میں ناولت لکھے جا رہے ہیں بطور مثال مندرجہ ذیل ہیں :

۱۔ بیانیہ اسلوب ۲۔ نفسیاتی اسلوب ۳۔ خطوطی اسلوب ۴۔ ڈائری اسلوب ۵۔ یونانی اسلوب ۶۔ علاقائی اسلوب ۷۔ تجریدی اسلوب ۸۔ اساطیری و دیگر اسالیب یکسر بیشتر اسلوب میں ناولت لکھے گئے ہیں جس میں ناولت نگار سادہ اور سلیس انداز میں واقعات

کو ترتیب دیتا ہے اس میں اس کی ذات کا کوئی دخل نہیں، ہوتا بلکہ وہ غیر جانب دارانہ طور پر کہانی کو ترتیب دیتا ہے۔ نفسیاتی طرز اسلوب میں لکھے گئے ناولٹ میں ذہنی کرب اور دلی خواہشات، جذبات و نظریات ذہنی الجھنوں، نفسی بکوردی سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کو فطرت دی جاتی ہے۔ اس طرز کو فروغ دینے میں مغربی دانشوروں خصوصاً نرڈکارل مارکس وغیرہ نے بھی زبان کے فنکاروں کو متاثر کیا۔ نفسیاتی اسلوب میں انسان کے اندر شوری اور غیر شعوری طور پر ہونے والے خیالات و تصادم کا تجزیہ بڑے موثر پیرائے میں کیا جاتا ہے ڈاکٹر جاسوال لکھتے ہیں:

”موجودہ عہد کے دانشوروں کو سب سے زیادہ نفسیات نے ہی متاثر کیا ہے۔ بیشتر ناولٹ نگاروں نے نفسیات کے ذریعہ دل کے اندر رونما ہونے والی کیفیات کا تجزیہ بڑی عمیق نظروں سے کیا ہے۔“

خطوطی اسلوب میں ناولٹ نگار خطوط کے ذریعہ واقعات آگے بڑھاتا ہے جس کے سبب سارے واقعات و حادثات کا علم یکے بعد دیگرے قاری کو ہو جاتا ہے ان میں کچھ خطوط ایسے ہوتے ہیں جن سے واقع ہونے کی باتیں معلوم ہوتی ہیں اور کچھ حادثات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دائری اسلوب میں اچھے اچھے تجربے ہو رہے ہیں۔ اس میں ایک شخص سے متعلق ہونے والے واقعات و حادثات کا بیان ہوتا ہے بالخصوص ناولٹ نگار ہیرد کی زندگی میں پیش آنے والے حالات کو روز آئے لکھا کرتا ہے اور کچھ دنوں میں دائری کے یہ صفحات ناولٹ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں زندگی کے بہت سارے راز اور پیچیدہ حوالوں کا بیان بھی اسی طرز میں کیا جاتا ہے مغربی ادب میں کافکا کی دائری کافی پسند کی گئی ہے۔

سوانحی اسلوب میں کہانی اس طرح بیان کی جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اپنے ذاتی تجربوں کو پیش کر رہا ہے اس طرز میں وہ اپنا مخصوص نظریہ بڑی آسانی اور عمدگی سے پیش کر لیتا ہے آج کے دور میں اکثر افسانوی ادب اسی اسلوب میں لکھا جا رہا ہے اس اسلوب میں مصنف پہلا آدمی ”میں“ کے روپ میں کہانی بیان کرتا ہے یا کسی کردار کے ذریعہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ ۱۷

علامتی اسلوب کا آغاز تقریباً ۱۹۵۸ء کے بعد ہوا ہے پاکستان میں اکتوبر ۱۹۵۸ء میں مارشل لا کے نفاذ کے تحت وہاں کے عوام کو متحدہ قسیم کی اذیتوں اور صدموں سے دوچار ہونا پڑا جس کا ادیبوں اور شاعروں پر بھی پڑا وہ اپنے جذبات کو کھل کر پیش کرنے اور اس پر اظہار خیال کرنے سے معذور تھے نتیجے کے طور پر نئی نئی علامتیں وضع کیں اور اشارے کنائے میں اپنی بات قادی تک پہنچانے میں کامیاب ہوئے۔

ہندوستان میں بھی تقریباً اسی دوران، علامتی اسلوب عام ہوئے یہاں کے حالات بھی کچھ بہتر نہیں تھے۔ عجیب افراتفری کا ماحول، بھوک کا مسئلہ، بڑھتی ہوئی سرمایہ داری، جنگ کے خوف اور فرقہ وارانہ فسادات کی وجہ سے نامرادی اور مایوسی کی لہریں پیدا ہوئیں اور ”اسی علامتیں وجود میں آئیں جن کا مقصود جبر و استبداد اور خوف کی کیفیت کا اظہار تھا۔“ ۱۸ بین الاقوامی سطح پر انسانی حقوق کی جنگ نیز جنگ عظیم کا فحشہ اور بھوک و انسانیت کے نام پر ہو رہے ظلم و ستم کے اثرات کو اردو نے براہ راست قبول کیا۔ انہیں عوامی کو پیش نظر علامتی اسلوب کا جنم ہوا یوں تو اس اسلوب میں فسانے زیادہ لکھے گئے لیکن اس اسلوب میں کئی ناولٹ وجود میں آئے جن میں بعض کافی مقبول اور

۱۷ ڈاکٹر ششما پریم دیشی: ہندی لکھو اپنیاس ص ۲۹

۱۸ رشید امجد : بنیاد ادب ص ۱۶

تخلیقی بھی اور علاقائی بھی اس لیے یہ پابندی عائد کرنا کہ ناولٹ کی زبان صرف سادہ ہونی چاہیے غلط ہے ناولٹ نگار اپنے اظہار کے لیے جو بھی طریقہ اختیار کرتا ہے۔ وہ مناسب ترین ہوتا ہے لیکن اگر وہ ایسی زبان اختیار کرتا ہے جو تب تک کمروز کرتی ہیں یا کسی طرح ناولٹ کو کمزور کرتا ہے تو یہ اس کی خامی کہی جاسکتی ہے زبان سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن فاروقی لکھتے ہیں:

”ہمارے لیے معیار وہ زندگی ہے جو ہماری نگاہوں کے سامنے گزرتی ہے اور وہ زبان ہے جو اس زندگی سے اہلٹی ہوئی ہمارے کانوں میں داخل ہو کر ہماری عقل کو زندگی سے بہرہ ور کرتی ہے ہمارے دل کو زندگی کے ساتھ نچا دیتی ہے۔“

ناولٹ کی زبان کے لیے موصوف کا یہ نظریہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اردو میں کامیاب ناولٹوں کی زبان ہمارے سماج اور معاشرے میں بولی جانے والی زبان ہی ہے لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ناولٹ علاقائی نہیں ہو سکتے یا علاقائی زبان میں ناولٹ نہیں لکھے جاسکتے ہیں تجربات کے لیے ادب کے دروازے ہمیشہ کھلے رہتے ہیں۔

مگر بنیادی طور پر مذکورہ بالا خصوصیات ایسی ہیں جن کو مد نظر رکھ کر کسی بھی ناولٹ کا تنقیدی جائزہ لیا جاسکتا ہے اور نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ زیر مطالعہ ناولٹ کس درجہ کا ہے اور اس کی قدر و قیمت کیا ہو سکتی ہے۔

اس باب میں مغربی ناولوں کا جائزہ صرف انیسویں صدی تک ہی لیا گیا ہے میرا مقصد مغربی ناولوں کی تاریخ پیش کرنا نہیں۔

باب سوم

اردو ناولٹ ۱۹۳۵ء تک

اردو کا پہلا ناولٹ

۱۹۳۵ء تک کے سیاسی و سماجی حالات

۱۹۳۵ء تک کے ناولٹوں کا سرسری جائزہ

۱۹۳۵ء تک کے چند اہم ناولٹوں کا

تنقیدی تجزیہ

ناولٹ کی تعریف کا تعین اور خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو کا پہلا ناولٹ (Novelette) کس کو ٹھہرایا جائے اس ضمن میں محققین و ناقدین کا تضاد ہے۔

ناولٹ کے سلسلے میں کہنا کہ یہ بیسویں صدی کے اوائل کی پیداوار ہے اور اس سے قبل اس کا وجود نہیں تھا، غلط ہے۔ البتہ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ سجاد ظہیر کی تخلیق ”لندن کی ایک رات“ سے ناولٹ کا فارم فن و تکنیک اپنے طرز اور اپنی خصوصیات کے ساتھ سامنے آیا۔ ناول کے نقاد علی عباس حسینی نے اس تخلیق کو سب سے پہلے ”ناولچہ“ سے منسوب کیا۔ محققانہ نظر ڈالنے پر اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ اردو میں ناولٹ کا وجود ناول سے پہلے ہوا۔ ”مگر فارم، کرافٹ اور تکنیک کے لحاظ سے قبول عام کی سند بعد میں بی۔ بی۔ بشال کے طور پر نذیر احمد کے ”ایمانی“ (۱۸۹۱) کو دیکھ سکتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ”ڈپٹی انڈس احمد کے ہاتھوں جو افسانوی تخلیق وجود میں آئی، اسے انھوں نے شعوری طور پر ناول یا ناولٹ سمجھ کر نہیں بلکھا۔ محققین نے ان تھے کہانیوں میں وہ محاسن تلاش کر لیے جو ناول کے لوازمات کو کسی حد تک پورا کر رہے تھے یہی وجہ ہے کہ اردو کا پہلا ناول کون سا ہے تحقیق طلب مسئلہ بنا ہوا ہے حالانکہ بیشتر محققین نذیر احمد کی مشہور زمانہ تخلیق ”مرآۃ العروس“

(۱۸۶۹ء) کو اردو کا پہلا ناول تسلیم کرتے ہیں کچھ اسی طرح کی بات ناولٹ کے ضمن میں صادق آتی ہے۔ چوں کہ اب تک اردو میں ناولٹ کے فارم پر محققین کی نگاہیں نہیں پہنچیں ورنہ یہ مسئلہ باآسانی حل ہو جاتا۔ راقم الحروف نے ”ناولٹ“ سے متعلق ایک سوالنامہ متعدد نقادوں کی خدمت میں ارسال کیا۔ بیشتر نے جواب نہ دے کر ادب دوستی کا ثبوت دیا مگر بعض حضرات نے اپنے گراں قدر نظریات سے فیضیاب کیا۔ سوالنامے کے ایک سوال ”اردو کا پہلا ناولٹ آپ کسے تسلیم کرتے ہیں؟“ کے تحت چند نے اس کا فیصلہ راقم الحروف پر چھوڑ دیا اور کچھ لوگوں نے اس سوال کے جواب میں اپنی آرا راقم کیں۔ پروفیسر وہاب اشرفی، ضیاء عظیم آبادی کے ”افیونی“ کو پہلا ناولٹ تسلیم کرتے ہیں۔ جبکہ ظانہ صمدی، عبدالحلیم شرر کے ”بدرالنساء کی مصیبت“ کو پہلا ناولٹ مانتے ہیں۔ سید مجاہد حسین رضوی کے مطابق نیاز فتحپوری کا ”شہاب کی سرگزشت“ اردو کا اولین ناولٹ ہے۔ ”اسے اسی طرح پروفیسر منظر عاشق ہرگانی شری کے ”فردوسِ بریں“ کو پہلا ناولٹ قرار دیتے ہیں۔“ اسے بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اردو کا پہلا کامیاب ناولٹ کشن پرساد کول کا ”شبیاما“ ہے۔ کے۔ کے کھلر ناولٹ کا بانی رتن ناتھ سرشار کو مانتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”ناولٹ کی شروعات بھی انھوں (سرشار) نے ہی کی ہے۔“ اسے اسی طرح پریم پال اشک بھی شری کو پہلا ناولٹ بنکار تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”اردو ادب میں سب سے پہلے شری نے ہی ناولٹ کا اجرا کیا۔“ ڈاکٹر سلیم اختر کے مطابق اردو

۱۔ ۲۔ ۳۔ سوالنامہ

۴۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۲۰۶

۵۔ کے۔ کے کھلر: اردو ناول کا بنکار خانہ ص ۲۲

۶۔ پریم پال اشک: رتن ناتھ سرشار ایک مطالعہ ص ۱۸۹

کا پہلا ناولٹ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بھی ناولٹ پر ایک سیر حاصل مضمون پُر قلم کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو کا پہلا ناولٹ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" ہے وہ لکھتے ہیں:

”بعض نوجوان لکھنے والوں نے ناولٹ کی تکنیک کا تجزیہ کیا ہے۔ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" کسی حد تک ناولٹ کی تکنیک کے تحت شمار کیا جاسکتا ہے۔“

مذکورہ بیانات سے الگ ڈاکٹر یوسف سرمست، نذیر احمد کے "ایامی" کو اردو کا پہلا ناولٹ تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں "میرے نزدیک اردو کا پہلا ناولٹ نذیر احمد کا "ایامی" ہے۔"۔ راقم الحروف نے جو ناولٹ کی تعریف کی ہے اس لحاظ سے مندرجہ بالا حوالات کی روشنی میں کسی تخلیقات ناولٹ کے فن پر پوری اترتی ہیں۔ اس لیے "ایامی" کو اپنے عصری فن و کرافٹ کے لحاظ سے ناولٹ کہا جاسکتا ہے ہر چند کہ اس میں کچھ فنی نقائص موجود ہیں جس سے متعلق اگلے صفحات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ "ایامی" کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں تسلیم کیا جائے۔ مذکورہ مباحث کے پیش نظر دیکھا جائے تو "ایامی" میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ناولٹ کے لیے ضروری ہیں البتہ غیر ضروری تفصیلات، بجا پسند و نصائح کے دفتر اور طول و طویل مکالمے ناولٹ کا بار برداشت نہیں کرتے لیکن اگر "ایامی" کے اسقام کو نظر انداز کرتے ہوئے تکنیک کی روشنی میں جائزہ لیا جائے تو بلاشبہ اسے اولیت دی جاسکتی

۱۔ ڈاکٹر سلیم اختر: سوال نامہ کا جواب

۲۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی: ناولٹ کی تکنیک (نقوش شمارہ ۳۰/۱۹) ص ۲۰۸

۳۔ سوال نامہ

ہے اور نذیر احمد کو ناولٹ کا بانی کہا جاسکتا ہے۔

۱۹۳۶ء تک کے ناولٹ کا جائزہ لینے سے قبل اس عہد کے ہندوستان کے سماجی، سیاسی اور اصلاحی محرکات کو ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا اس سلسلے میں گذشتہ باب میں تفصیل سے روشنی ڈالی جا چکی ہے چوں کہ ناولٹ زندگی یا سماج کے اہم مسائل اور اس کے خاص پہلوؤں کو پیش کرتا ہے، اس لیے دیکھنا یہ ہوگا کہ ۱۹۳۶ء تک کے اہم مسائل کیا تھے اور ناولٹ نگاروں نے انہیں کس حد تک اجاگر کیا۔

ظاہر ہے کہ ادیب اور شاعر بھی، عوام الناس کی طرح سماج کا ایک فرد ہوتا ہے اور اسی ماحول میں سانس لیتا ہے۔ اسی لیے ان کی تخلیقات میں ہمیں ان کے عصری تقاضے اور تمام محرکات نظر آتے ہیں جس سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ فنکار اپنے عہد کے ماحول، تقاضوں، قدروں اور زندگی و معاشرے کے اہم مسائل سے براہ راست یا بالواسطہ متاثر ہوتا ہے۔ وہ معاشرے کے زیر و بم اور گونا گوں مسئلوں سے بے اعتنائی نہیں برتاؤ اسی لیے کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات کے افہام و تفہیم کے لیے اس عہد اور ماحول کا جائزہ لینا ضروری ہو جاتا ہے۔

پہلی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء میں ناکامی (۱۸۵۷ء) سے ۱۹۳۶ء تک کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تعلیمی حالات کا جائزہ لینے پر اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ ۱۹۳۶ء تک زندگی اور معاشرے کے جو اہم مسائل رونما ہوئے ان کا حل تلاش کرنے میں ناولٹ نگاروں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔

ڈپٹی نذیر احمد سے پریم چند تک تقریباً بھی فنکار، اپنے مخصوص نقطہ نظر اور فاض

مقصد کے تحت کسی نہ کسی تحریک سے وابستہ رہے۔ سماج میں بڑھتی ہوئی خرابیوں بالخصوص
خود روایات کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیں۔ انھوں نے ان تمام مسائل کو پیش
کرنے کا وسیلہ ناول کو بنایا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ۱۹۳۳ء تک ناول پر اصلاحی اور اخلاقی
جذبہ کار فرما رہا۔

راقم الحروف ڈپٹی نذیر احمد کے ”ایامی“ کو پہلا ناول قرار دیتا ہے۔ گو کہ اس
میں ناول کی فنی خوبیاں نہیں ملتی ہیں، پھر بھی ابتدائی دور کے ناول میں ایامی ایک
خاص مقام رکھتا ہے۔

اس ناول کامرکزی کردار آزادی بیگم کا ہے جو شادی کے فوراً بعد بیوہ ہو جاتی
ہے۔ نذیر احمد نے ایک جدید تکنیک میں اسے لکھ کر آزادی بیگم کے توسط سے سماج کی
بیوہ عورتوں کے جذباتی، نفسیاتی اور جسمانی پیچیدگیوں کی موثر عکاسی کی ہے۔ ایامی اپنے
دور کے کرافٹ کے لحاظ سے پورا اترتا ہے۔ ایامی کے فن و تکنیک پر تفصیلی بحث اگلے
صفحات پر کی گئی ہے جہاں وہ سارے نکات اجاگر کیے گئے ہیں جس کی بنا پر اسے
ناول کہا گیا ہے۔ ساتھ ہی ان خصوصیات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جو ”ایامی“ کو ناول کہنے
پر مجبور کرتی ہیں۔

نذیر احمد کے بعد دوسرے ناول نگار کی حیثیت سے رتن ناتھ سرشار کا نام
فراہم نہیں کیا جاسکتا جنھوں نے اس صنف کو آگے بڑھاتے میں اپنا بھرپور تعاون
کیا۔ رتن ناتھ سرشار کی دنیا نذیر احمد سے یکسر مختلف ہے یہی وجہ ہے کہ ان کا مزاج جو
اُن کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا ان کے ناولوں پر پورے طور پر چھایا ہوا ہے۔ ان کے ناول لکھنؤ
کا زوال آمدہ معاشرہ اپنی روایات، تکلفات اور نزاکت کے غماز میں۔

اس بات کا انکشاف پہلے بھی کیا جا چکا ہے کہ ناول کے فن سے ناواقفیت
ہونے کے باعث دانشوروں اور نقادوں نے ان تمام ناولوں کو ناول، مختصر ناول، ناولیٹ

طویل افسانہ اور مختصر افسانہ جیسے نام دیے۔ واضح رہے کہ اس عہد تک ناول اور ناولٹ کے فن کا کوئی تصور نہیں تھا اس لیے فنکار اپنی ان تخلیقات کو ”فسانہ“ اور ”کہانی“ جیسے ناموں سے موسوم کرتا ہے۔ سرشار نے غیر شعوری طور پر مختصر ناول ترتیب دیا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سرشار کسی ایسی صنف کی ضرورت محسوس کر رہے تھے جو طویل کہانی سے بڑی اور ناول سے مختصر ہو۔ یہی وجہ ہے کہ محققین اور ناقدین نے ان میں وہ عناصر تلاش کر لیے جو ناول، ناولٹ اور طویل افسانے کے لیے ضروری سمجھے گئے۔ اس روشنی میں اگر سرشار کی تخلیقات ”پی کہاں“، ”ہشو“، ”کوڑم دھرم“ اور ”بچھری ہوئی دہن“ کو دیکھا جائے جسے نقادوں نے ناول کا نام ضرور دیا مگر فنی نقطہ نظر سے انھیں سرشار کا پست ترین ناول مگر دانلہ ہے۔

ناولٹ کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ان تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو بلاشبہ انھیں ناولٹ کا درجہ دینے میں کچھ عار نہ ہوگا کیوں کہ اس میں ناولٹ کے وہ عناصر موجود ہیں جن کے باعث انھیں ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔ دانشوروں میں وہ حضرات ”سے۔ جو۔ ناولٹ کے فن و تکنیک سے آشنا ہیں انھوں نے رتن ناتھ سرشار کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے انھیں ناولٹ ہی کہا ہے۔

راقم السطور ”پی کہاں“، ”ہشو“، ”کوڑم دھرم“ اور ”بچھری ہوئی دہن“ کو ناولٹ کے ارتقا کی ایک اہم کڑی تصور کرتا ہے جس کی بنیاد پر آگے چل کر بحیثیت صنف ادب ناولٹ نے اپنا علیحدہ وجود قائم کیا۔ یوں تو ناول کے نقادوں نے سرے سے ان ناولٹوں کو غیر ضروری و معمولی سطحی اور کمزور ناول قرار دیا لیکن غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ صنف ناولٹ کے ارتقا پر ان تخلیقات کی اپنی ایک حیثیت ہے اور انھیں ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

”پنی کہاں“ (۱۹۱۷ء) سرشار کا ایک المیہ ناولٹ ہے۔ پرمیم پال اٹک بھی اسے ناولٹ گردانتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ”پنی کہاں“ نہ تو ناول ہے اور نہ ہی افسانہ اگر اسے ناولٹ کہیں تو بجا ہوگا۔ اسے چوں کہ محبت جیسے اہم مسئلے اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے جس کی بنا پر ”پنی کہاں“ ناولٹ ہے جسے سرشار کا ایک شاندار کارنامہ کہا جاسکتا ہے لکھنؤ پس منظر میں، ایک مختصر کینوس پر لکھا گیا یہ ناولٹ حقیقی محبت کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے مرکزی کردار ایک نواب زادہ کا ہے جو دق کے مرض میں مبتلا ہو کر بسترِ تنگ بن جاتا ہے شدید تپ کے باوجود بھی اپنے معشوق کے دیدار کے لیے بے چین رہتا ہے۔ اور شدتِ عشق میں پنی کہاں؟ پنی کہاں کی صدا لگتا رہتا ہے۔ اس صدا میں کرب اور بلا کا درد پہاں ہے۔ وہ اپنی ساری کوششوں کے باوجود ناکام مرتیں اور آرزوئیں دل میں لیے موت کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ نواب زادہ بھی اسی غم میں جان دیتی ہے۔

”پنی کہاں“ کا پلاٹ سادہ ہے۔ جس کی تعمیر میں سرشار نے بڑی احتیاط برتی ہے۔ پورے ناولٹ میں مخصوص فضا ہوتی ہے، جو ادا اس ہے۔ جہاں ہمیں حزن و یاس، بھوری، بیچارگی اور غلگنی ملتی ہے۔ خالص لکھنؤی کردار ابھارے گئے ہیں۔ پورہی کہاں مرکزی کردار شہزادے کے گرد گھومتی ہے۔ ناولٹ المیہ ہونے کے باوجود کہاں پنی نیز دلچسپی جیسے عنصر کے پر ہے۔

”پنی کہاں“ کی طرح سرشار نے کئی ناولٹ پُر دقلم کیے ہیں۔ ”ہشو“، ”دکڑم دھرم“ اور بچہ پرسی ہوئی دہن میں انھوں نے اپنے عہد کے مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے ”ہشو“ میں بلا فوشی اور اس کے اسباب و علل کو اجاگر کیا ہے اور ”دکڑم دھرم“ اپنے زمانے کی روشن دماغ اور جدید شعور سے بیدار ہونے والی غیر شادی شدہ لڑکیوں کے باغیانہ رویہ کی زندگی

مثال ہے۔ مذکورہ دونوں ناولوں کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جائے گا۔
 ”پھر ہی ہوئی دلہن“ سن ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۳ء کا نسی آزاد لائبریری علی گڑھ میں تلاش
 جستجو کے بعد دستیاب ہو سکا ہے ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے
 سرشار نے ہندو معاشرہ کے ایک اہم مسئلہ کم عمری کی شادی (بال دیواہ) پر تفصیل
 سے روشنی ڈالتے ہوئے اس عہد کے فرودہ رسم و راج کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے پہلوؤں
 کو بھی اجاگر کیا ہے۔

پریم پال اشک اسے افسانہ بھی تسلیم نہیں کرتے جبکہ ڈاکٹر لطیف حسین ادیب
 پلاٹ کے لحاظ سے سرشار کا بہترین ناول گردانتے ہیں۔ یہ نظر غایت دیکھا جائے تو اس
 میں وہ سارے عواہل نظر آتے ہیں جن کی بنا پر وہ ”پھر ہی ہوئی دلہن“ کو ناولٹ کہا
 جاسکتا ہے۔

پلاٹ بٹنے میں سرشار نے محنت کی ہے۔ کہانی میں (۵۵۵۵۵۵) قریب
 نصف ناول تک رہتا ہے۔ جس کی وجہ سے قصہ دلچسپ ہو گیا۔ جذبات نگاری اور ذہنی
 نفسیات کو بخوبی اجاگر کیا گیا ہے ناولٹ کا مرکزی کردار بی بی کاہے جو ہندو معاشرہ کی مذہبی اور
 روایتی رسم و راج کو عزیز رکھتی ہے۔ بی بی مذہب میں اس قدر شدت پسند ہے کہ جیسے
 جی کسی دوسرے مرد سے شادی کرنا پاپ تصور کرتی ہے۔ وہ بارہا ڈاکٹر منموہن کو شادی کے
 لیے تاکید کرتی ہے۔

”تم اپنا بیاہ کر دو چاند سی دلہن بیاہ کر لاؤ۔ ہاتھ جوڑ کے کہتی ہوں
 کہ تم ضرور شادی کی فکر کرو اور اگر میری صلاح لو تو رادھیکا کا
 بڑی ہے۔“

بی بی کے برعکس ڈاکٹر منموہن کا کردار جدید فکر و خیال کے ساتھ شرافت، منانیت اور
 انسان دوستی کی عمدہ مثال ہے اپنی حساس طبیعت کی وجہ سے وہ بی بی کی بے کسی

لاچاری، پاکبازی اور شرافت سے متاثر ہے انھیں اوصاف کی وجہ سے منموہن اسے اپنے دل میں بٹھالیتا ہے اور کسی غیر لڑکی سے شادی کرنا پسند نہیں کرتا۔

سرشار نے منموہن کے جذبات کو جھٹکتی انداز میں پیش کیا ہے اور بی بی کے کردار کو ایک ہندوستانی سہاگن کے روپ میں نمایاں کیا، جو شادی کے لیے تیار نہیں ہوتی بلکہ منموہن کی کینز بن کر رہنا زیادہ پسند کرتی ہے۔ بالآخر اس راز کا انکشاف ہوتا ہے کہ بی بی اور منموہن کی شادی کم عمری میں ایک دوسرے سے ہو چکی تھی جس وقت بی بی عروسی لباس میں منموہن کے قریب ہوتی ہے منموہن کہتا ہے: ”کیا خدا کی شان ہے۔ بھیا کا آنا اور لاش کا بہنا اور چھپر کا دکھائی دینا اور دوا کا اثر کرنا اور میرا ساتھ لانا اور عزیزوں کی طرح رکھنا کتنے اتفاق ایک جگہ جمع ہو گئے۔“

منموہن کا یہ بیان کہانی کو میٹ لیتا ہے۔ بہر حال کردار کو جیتا جاگتا بنانے میں اپنی فنی صلاحیتوں کا اچھا مظاہرہ کیا۔ مگر پھر بھی کردار نگاری کے اصول پر پورے نہیں اترتے زبان خالص لکھنوی، بیانیہ اسلوب کے ساتھ ہی ساتھ مکالمہ نگاری، منظر نگاری خصوصیات کی حامل ہیں۔

رتن ناتھ سرشار کے بعد بحیثیت ناول نگار عبدالکلیم شرر کا نام لیا جاسکتا ہے دراصل وہ تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے مشہور ہوئے۔ علاوہ انہیں انھوں نے اپنی مخصوص روشنی سے ہٹ کر کچھ معاشرتی ناول بھی سپرد قلم کیے ہیں۔ ان ناولوں میں ”بدرالنار“ کی مصیبت“ کو شرف مقبولیت حاصل ہوئی۔ اگلے صفحات پر ”بدرالنار کی مصیبت“ زیر بحث آئے گا۔ نذیر احمد اور شرر کی طرح راشد الخیری بھی ایک خاص مقصد اور رجحان کے تحت ناول لکھتے ہیں ان کے ناولوں پر نذیر احمد کے مخصوص سماجی و اصلاحی رنگ کے

علاوہ شر کے تاریخی جذبہ کی چھاپ دیکھی جاسکتی ہے۔

راشد الخیری نے اپنے عہد کی مجبور و بیکس عورتوں کے مسائل اور ان کے گونا گوں پہلوؤں کو بڑی ایمانداری اور پاکدستی سے قلم بند کیا ہے۔ عورتوں کے جذبات کی عکاسی اور حقوق کی حفاظت و نشاندہی معتبر اور موثر انداز سے کرتے ہیں یہی ان کا کمال بھی ہے کہ نہ صرف نسوانی زبان و کردار سے واقف ہیں بلکہ اس کی نفسیات سے بھی واقفیت رکھتے ہیں انھوں نے اس بات کی شعوری کوشش کی ہے کہ عورت کا مقام اور اس کا جائز حق اسے مل سکے۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر علی عباس حسینیؒ انھیں مسلمانوں کا سرسید کہتے ہیں! اے دراصل انھوں نے اپنے عصری معاشرے کی مسلم مستورات کی زندگی میں واقع ہونے والے مسائل، مصائب اور پریشانیوں کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد انھیں پیش کیا۔ مذکورہ بیان کی روشنی میں جو باتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں اس سے یہ نتیجہ بخوبی افہم کیا جاسکتا ہے کہ وہ معاشرتی ناول میں۔۔۔۔۔ نذیر احمد کے پیر و کار اور تاریخی ناول میں وہ شر کے مقلد ہیں۔ یہی وہ وجوہات ہیں جن کے سبب ان کے ناولوں پر اسلام کی عظمت و تبلیغ کے ساتھ ساتھ مسلم معاشرے اور مستورات کے جذبات و کیفیات کا برا اثر کارائہ اظہار ہوا ہے۔ راشد الخیری کی تخلیقات کی ایک طویل فہرست ہے جن میں کچھ کو کھینچ تان کر ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔ ان میں طوفان حیات، شاہیں رواج، گدڑی میں لعل، درہشوار ماہ انجم، نوحہ و زندگی، آفتاب دمشق، محبوبہ خداوند، ستونتی وغیرہ ہیں۔

”محبوبہ خداوند“ راشد الخیری کا ایک تاریخی ناولٹ ہے جس میں خلیفہ سوم حضرت عثمانؓ کے عہد کے اسلامی جوش و ولولہ کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ مولانا نے اس عہد کے مجاہدین اسلام کے پُر جوش و پاکباز عزم و استقلال کی بھرپور ترجمانی بڑے حقیقی پیرائے میں

کی ہے۔ بالخصوص اس کے ذریعہ انھوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ اسلام نام ہے صلح و امان کا اور اسی مذہب کی ترویج و تبلیغ میں جاننا بڑا اسلام سرگرداں ہیں۔ جو تمام مکتبہ فکر کو دعوت دیتے ہیں ایک خدا اور رسول کے بنائے اصولوں پر عمل پیرا ہونے کی۔

مرکزی کردار یوسف اور سفریہ کا ہے جن کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔ یوسف تو مسلم ہے جو اپنے عقیدے کا پکا اور مستحکم ہے۔ ساری اذیتیں برداشت کرنے کے باوجود بھی باطل کے سامنے سرنگوں نہ ہوتا اور اپنی تقریر و عمل کے ذریعہ سفریہ کا متاثر کرنا ہے یہی نہیں بلکہ اسے مکہ کا رقصہ گشت کے ناپاک پنجوں سے بھی بچاتا ہے یوسف کے بہ نسبت سفریہ کا کردار موثر اور جاندار ہے۔ راشد الخیری کے ناول کا بڑا نقص یہ ہے کہ وہ مقصد کو بالائے طاق رکھ کر تسلیغی رنگ اختیار کر لیتے ہیں اور صحیح صحیح لکھتے چلے جاتے ہیں پھر بھی شر کے مقابلے میں راشد الخیری کے یہاں حقیقت بیانی کا عنصر زیادہ نظر آتا ہے۔ قصے یا پلاٹ کی ٹانگ اور راشد الخیری کے برتاؤ کی وجہ سے اسے ناول ہی کہا جائے گا۔ حالاں کہ اسے اچھا ناول نہیں کہا جاسکتا۔ پھر بھی زبان کی دلکشی اور تاثر کے بنا پر اس کی اہمیت ضرور ہے اور اسے (محبوبہ خداوند) ناول کی ارتقائی گرمی سمجھا جاسکتا ہے۔

”سنوٹی“ کو مخصوص موضوع اور انداز بیان کی وجہ سے ان کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ ”سنوٹی“ مشرقی روایات اور مغربی قدروں کے مابین پہلا ہونے والے خراب نتائج کا ترجمان ہے دراصل راشد الخیری اسلامی قوانین اور مشرقی روایات کی حفاظت کرنا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے اپنے پلاٹ کے توسط سے اپنے عہد کے نام نہاد مسلمانوں کی نشاندہی کی ہے جو مغرب زدہ ہو کر اپنے مذہبی اور اخلاقی ذرائع کو بھول کر اس کے برعکس زندگی گزارتے ہیں۔ سنوٹی کا کردار اپنے عہد کے مسلم معاشرے میں پھیلے بے راہ روی کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ چونکہ ناول نگار نے ایک مقصد کے تحت یہ ناول لکھا تھا غالباً اسی لیے اس کا یہ تسلیغی رویہ اس قصے کو اچھے ناول

میں تبدیل نہیں ہونے دیتا۔ لیکن اس بات سے قطعی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ ایک ناولٹ ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری اور زبان و بیان ان کے دوسرے ناولٹوں جیسے ہیں۔ چوں کہ ستونتی کے ذریعہ ایک مسئلہ کے مختلف گوشوں کو اجاگر کیا گیا ہے اس لحاظ سے اسے ناولٹ کے دائرے میں رکھا جاسکتا ہے جس پر مخصوص اسلامی نظریہ غالب ہے۔

اصلاحی تحریکات کے تحت ناولٹ لکھے جانے کے بعد ناولٹ نگاروں کا ایک دوسرا گروہ ابھر کر سامنے آتا ہے ان فنکاروں نے ادب کی پرانی روش سے ہٹ کر رومانی تحریک کے تحت لکھنا شروع کیا۔ گویا ادب سے اردو افسانوی ادب کو بالائے لیا گیا۔ اڈو میں یہ تحریک دراصل انگریزی اور ترکی ادب سے مستعار ہے کیونکہ انگریزی ادب میں آسکر وائلڈ اور دالتھریسٹ نے انیسویں صدی کے اختتام میں اس طرز کو عام کیا ”یہ نیامیدان“ ادب برائے ادب یا دوسرے لفظوں میں ”فن برائے تحفظ“ سے موسوم کیا جاتا ہے۔

دراصل یہ تحریک ”ادب برائے زندگی“ کے حامیوں کے برعکس تھی۔ جو ادب کو زندگی کا ترجمان اور اخلاقی درس کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ رومانی تحریک کے حامیوں نے ادب تبلیغ اور درس و اخلاق کو پس پشت ڈال کر عورت اور اس کے حسن، دلنویسی، معصوم ادائیں اور ان کی جذباتی تربت جیسے موضوعات کو مخصوص اسلوب، فن اور طرز اظہار کے ذریعہ پیش کیا۔ اس تحریک پر اظہار خیال کرتے ہوئے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

”انیسویں صدی کے آخر میں زندگی برائے ادب کا جو سنہرا نظریہ۔۔۔۔۔ آسکر وائلڈ اور پیٹر نے انگلستان میں پیش کیا اس

کا عکس اردو میں ادب لطیف کے نمائندوں (نیا زاد اور بجا
جید ریلدرم) کے یہاں نظر آیا اس میں ایک خود پسندی ایک
انانیت اور صاعانہ پختگی کے ساتھ ساتھ ایک ذہنی تعیش
بھی ہے یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانہ کی سرحدیں آزادانہ
گھس آئے تھے، انھیں قصے کی تنظیم اور کرداروں کے ارتقا
کے دلچسپی نہ تھی۔“

یہ رومانوی شاعروں اور ادیبوں کا نصب العین، جس کے تحت ان لوگوں
نے افسانے، ناول اور ناولٹ لکھے۔ ان کے یہاں ایک ہی مسئلہ نمایاں ہے، ”عورت
اور اس کے جنسیاتی و جذباتی کیفیات کی تڑپ“ یہ دوسری بات ہے کہ اسی وجہ سے
ان لوگوں کی تخلیقات میں بحکاج، آزادی نسواں اور ان کی تعلیم و ترقی جیسے اہم مسائل
بھی پیش کیے گئے ہیں۔ ظاہر ہے یہ مسئلے اپنے عہد کے بڑے مسئلے تھے اس لیے ان
مسائل کو اجاگر کرنے کے لیے جو افسانوی تخلیقات وجود میں آئیں، ان کا تنقیدی جائزہ
لینا ضروری ہے۔

نیاز فتح پوری کی دو تخلیقات جن میں مذکورہ مسائل پیش کیے گئے ہیں، انھیں بہر حال
ناولٹ کی صف میں رکھا جائے گا۔ نیاز کے ناولٹ ”ایک شاعر کا انجام“ اور ”شہاب
کی سرگزشت“ پر ان کے عہد کے تقاضوں اور ماحول کی پرچھائیاں دکھی جاسکتی ہیں۔ اگلے
صفحات پر یہ ناولٹ زیر بحث آئیں گے۔

رومانی تحریک کو فروغ دینے میں مجنوں گورکھپوسی کی خدمات فراموش نہیں
کی جاسکتی ہیں۔ انھوں نے ”سوگوار شہاب“ ”سراب بازگشت“ ”ہیدر زبوں“ اور ”نوشت“

لکھ کر ناولٹ کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اگرچہ ان ناولٹوں پر تھامس ہارڈی کے ناولوں کی گہری چھاپ موجود ہے۔ دراصل مجنوں نے ہارڈی کے ناولوں کا مرکزی خیال لے کر اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ جنہیں بہر حال اردو کے طبع زاد ناولٹوں میں نہیں رکھا جاسکتا۔ مجنوں کے ناولٹ اپنے دور کے اہم رجحانات کے ساتھ معاشرتی مسائل کی بڑی نمایاں کر رہے ہیں۔

مجنوں کے بعد کشن پرساد کول بحیثیت ناولٹ نگار سامنے آتے ہیں۔ وہ کسی حد تک رومانی تحریک سے وابستہ دکھائی دیتے ہیں۔ کشن پرساد کول کے ناولٹ ”شیا“ (۱۹۱۷ء) پر نیاز فتحپوری کا عکس نمایاں ہے۔ دونوں سماج اور معاشرے میں مذہب کے بیجا توہمات و رسومات سے پیدا ہونے والے مضر نتائج کو موثر و سیراے میں پیش کرتے ہیں۔ نیاز کے مد مقابل کول کا سماجی اور سیاسی شعور کا پس منظر قدرے مختلف ہے۔ کشن پرساد کول نے اپنے عہد کے ہندو سماج کی مذہبی روایات اور ہندوستان کے انقلابی رجحانات کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ”شیا“ کے ذریعہ انھوں نے ناولٹ نگاری کو بڑی فنی اور تکنیکی وسعت بخشی ہے جس کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

ان فنکاروں سے الگ ایک دوسرا گروپ ناولٹ کو مزاحیہ طرز میں پیش کر رہا تھا جس میں عظیم بیگ چغتائی کا نام بطور خاص ہے۔ انھوں نے مزاحیہ انداز میں بیشمار مختصر ناولیں لکھیں۔ جن کی ایک طویل فہرست ہے۔ اگرچہ فنی نقطہ نظر سے اہمیت کی حامل نہیں لیکن دونوں ”شہزادی اور دیہات“ کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ دیہات کے ذریعہ انھوں نے ایک کنواری لڑکی کی عصمت دری کے واقعے کی عکاسی اور اس سے ہونے والے ردِ عمل، اس کی نفسیاتی اور بیجانی کیفیات کو بڑے موثر اور دلآویز انداز میں پیش کیا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی اس ناولٹ کے مرکزی کردار کے ذریعہ سماج

کے بندھے مکے اصولوں سے بیزار اور غم و غصہ کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کا دوسرا اہم ناولٹ ”شہزادی“ ہے جو کسی حد تک سماج میں فروغ پارہی خرابیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ فنی نقطہ نظر سے وہی نقائص اس ناولٹ میں بھی موجود ہیں جو ان کے بیشتر مختصر ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بعد میں شوکت تھانوی نے بھی اسی طرز کو اپنا کر اس صنف ادب کو مزاج کی چاشنی بخشی۔

اب تک جن ناولٹوں کا تذکرہ کیا گیا ان پر ہندوستان کی مختلف النوع اصلاحی سماجی اور روحانی تحریکوں کا گہرا اثر موجود ہے۔ پریم چند کا میدان اپنے بیشتر ناولٹ نگاری کے یکسر مختلف ہے۔ دراصل انھیں کے ہاتھوں اردو ادب میں حقیقت نگاری کی داغ بیل پڑتی ہے۔ ان کی تخلیقات اپنے عہد کے مسائل اور تقاضوں کی سچی تصویر ہے۔ پریم چند کی ابتدائی تخلیقات پر نگاہ ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مخصوص زاویہ نگاہ کے ساتھ حقیقی زندگی کی ترجمانی پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ پھر بھی اپنے زمانے کی اصلاحی و اخلاقی تحریکوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکے نتیجے کے طور پر ان کے اولین ناولٹوں پر ان کے اثرات موجود ہیں۔

پریم چند خصوصیت کے ساتھ، ہندو معاشرے کی بجا رسومات اور مسلط شدہ مذہبی اصولوں کو نیست و نابود کر کے، ان کو جدید فکر و شعور سے آراستہ کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے جہاں موضوع، اظہار و بیان اور عصری تقاضوں کو دیہی پس منظر میں نیل مزاج و آہنگ عطا کیا وہیں ”روشنی رانی“ کے ذریعہ راجپوت راجاؤں کی شان و شوکت اور ان کی آڑ میں فروغ پارہی بیشتر خرابیوں کو نمایاں کیا ہے۔ فنی طور پر اس ناولٹ کی کوئی خاص اہمیت نہیں پھر بھی تاریخی نقطہ نظر سے اس کی اہمیت و افادیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔ دراصل انھوں نے ”روشنی رانی“ کے توسط سے ہندو معاشرے بالخصوص راجپوت سوراؤں کے کارناموں، سستی پر تھا، متعدد دیباچہ رسم و رواج اور فرسودہ روایات کی سچی تصویر کشی

کی ہے۔

پریم چند کی فکری دشواری صلاحیتوں کے باعث رفتہ رفتہ ان کے فن میں پختگی آتی گئی۔ ان کے ناولوں کا مطالعہ کرنے پر ہندوستان کی سیاسی سرگرمیاں دیکھی جاسکتی ہیں حصول آزادی کی تحریک اپنے شباب پر پہنچنے کے بعد ایک نکتہ سست پڑنے لگی۔ انھوں نے اپنے ناولوں اور ناولٹوں کو دوسرا موڑ دیا۔ ان تبدیلیوں کا اثر ان کے ناول ”بیوہ“ میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جس پر ان کا قومی اشار اور مذہبی (آریہ سماجی) جذبہ غالب ہے۔ ”بیوہ“ جہاں سماج کی ہزار ہا دھواؤں (بیواؤں) کی بچاؤ کی پر روشنی ڈالتا ہے وہیں معاشرے کے نام نہاد شرفار کی شہوت پرستی اور عیش پرستی کو بھی بے نقاب کرتا ہے جو بظاہر ان کے ساتھ ہمدردی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ ناول پریم چند کی تخلیقی صلاحیتوں اور مذہبی جذبہ کا غماز ہے۔ ”بیوہ“ کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔ پریم چند از خود ان تخلیقات کو چھوٹے ناولوں سے منسوب کرتے ہیں۔

ایامی پہلا بنیادی سوال یہ اٹھتا ہے کہ ”ایامی“ (۱۸۹۱) ناول کیوں ہے؟ برافقہ الحروف نے ناول کی جو تعریف کی ہے، اس لحاظ سے ”ایامی“ اپنے عہد کے مسلم معاشرے کے ایک اہم مسئلہ بیوگی، اور اس کے مخصوص پہلوؤں مثلاً بغیر مرضی کے شادی بیوہ عورتوں کے نکاح ثانی پر روشنی ڈالتا ہے۔ یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اسے ناول سمجھ کر نہیں لکھا، پھر بھی ”ایامی“ ناول کے فن پر قدیم پورا اترتا ہے اس لیے اسے ”ناولٹ“ کہنا زیادہ مناسب ہے۔

”ایامی“ نذیر احمد کا نہیں بلکہ اردو کا پہلا ناول ہے جو اپنی مخصوص تکنیک اور قابل قدر خصوصیات رکھنے کے باوجود مقبول نہ ہو سکا۔ اس کا بڑا سبب ناقدین کی بیگانہ دہی ہے۔ در نہ پذیرائی کے بجائے اسے نذیر احمد کا کمزور ناول قرار نہ دیا جانا ”ایامی“ کی فنی دادی عظمت کو قطعی خرابوش نہیں کیا جاسکتا اس ناولٹ کے ذریعہ انھوں نے

اپنے عہد کے معاشرے کی عورتوں کے ذہنی اضمحلال کے ساتھ ساتھ جذباتی احساسات اور عینی ضرورتوں کی اہمیت پر زور ڈالا ہے جو عہد شباب میں بیوہ ہو جاتی ہیں۔ انھوں نے معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج اور روایات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جن کی بندشوں کے سبب بیواؤں کی عقد ثانی نہیں ہوتا جبکہ اسلام میں بیوہ عورتوں کے دوسرے نکاح پر زور دیا گیا ہے۔ اس دور میں مسلم معاشرے پر ہندو معاشرے کے رسم و رواج اور کلچر کے اثرات غالب تھے چوں کہ غیر مسلموں کے یہاں دوسری شادی کی ممانعت تھی اس لیے نہ جانے کتنی بیوہ عورتیں اپنی نامراد حسرتیں لیے ختم ہو جاتی تھیں اور یہی اثرات مسلم معاشرے پر بھی اثر انداز ہوئے۔ ظاہر ہے اسلامی شریعت کے مطابق یہ کوئی مسئلہ نہیں۔ بلکہ نذیر احمد نے اسلامی نقطہ نظر سے اس کا رنجیر کی طرف اشارہ کا ذہن مبذول کرایا ہے جو دوسری تہذیبوں کے اثرات کے باعث اسلامی معاشرے سے دور ہو رہے تھے چوں کہ اس عہد کے ہندو سماج میں ودھوا کی شادی مذہبی رُو سے پاپ، قصور کیا جاتا تھا۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ ہندو معاشرے میں بھی اس کی مخالفت شروع ہو گئی۔ ہندوؤں کے اس مذہبی قانون کے مقابل راجہ رام موہن رائے کی قیادت میں ایک تحریک عمل میں آئی ۱۸۵۸ء کے قریب بنگلہ ادب میں اسی موضوع پر ایک ناول بھی تصنیف کیا گیا۔

نذیر احمد سرسید کی سماجی و اصلاحی تحریک سے وابستہ تھے۔ چوں کہ اُن کی بنگالیوں میں اس دور کے مسلم معاشرے میں پرورش پائی اتنا خرابیوں پر مرکوز تھیں۔ اس لیے انھوں نے مسلم سماج کی ان مظلوم عورتوں پر جو عالم شباب میں بیوہ ہو جاتی تھیں یا سماج کے بیچارہ رسم و رواج اور روایات کی بھینٹ چڑھ جاتی تھیں، قلم اٹھایا اور مسلم معاشرے کے ان پیچیدہ مسائل کو ”ایائی“ میں قلم بند کیا ہے۔ وہ مسلم سماج کی اس ذہنیت کو چیلنج کرتے ہوئے جس کی وجہ سے لوگ بیواؤں کی شادی کو محبوب خیال

ان کا ذکر ہی بے حیائی سمجھتے تھے یا انھیں اس دنیا سے کلیۃً ناواقفیت ہے۔^۱ علی عباس حسینی کے ان بیانات کی روشنی میں اگر ایامی، کامطالعہ کیا جائے تو ان پر عائد کردہ سارے الزامات کی تردید ہو جاتی ہے۔ نادلت کے مرکزی کردار آزادی بیگم کے تمام بیانات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا جنسی جذبات کی اہمیت سمجھتے تھے۔^۲ وہ انسانی زندگی میں اس کی اہمیت کو تسلیم کر لینے میں ہی سماجی اصلاح ممکن دیکھ رہے تھے۔^۳ یہ آزادی بیگم جنس کی فوقیت پر زور دیتے ہوئے کسی جگہ اپنے نظریات کو پیش کرتی ہے:

”جسم پر میرا بس چلتا تھا اور میں نے اس کی حفاظت کی، تاکہ
غیر محرم پر نہیں پڑنے پائی۔ زبان کو گناہ کی بات نہیں بولنے
دی، پاؤں بد راہ نہیں چلا، ہاتھ بیجا نہیں ہلا، لیکن دل پر تو میرا
اختیار نہ تھا۔ دوسووں کو کیوں روکتی، خیالات کو کس طرح نکالتی
میں، بس میرا بدن بالکل بے گناہ ہے لیکن دل، نہ میں اس کو
بے گناہ سمجھتی اور نہ بے گناہ کہتی۔“^۴

نذیر احمد جنس اور اس کی ضروریات کو بخوبی سمجھتے تھے اور اس طرح کے
جذبات کو جہاں انھوں نے مناسب سمجھا وہاں استعمال بھی کیا۔ وہ کھل کر جنسی جذبات کو
اجاگر نہیں کر سکتے تھے جس سے قاری لذت سے محظوظ ہو۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے
کہ نذیر احمد جس عہد میں سانس لے رہے تھے، وہ معاشرہ اسے قطعی برداشت نہیں

۱۔ ایامی: ص ۱۹۰

۲۔ ڈاکٹر یوسف سرست: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۱۵

۳۔ ایامی: ص ۱۹۰

کر سکتا تھا۔ انھیں تو بس مسلم معاشرے میں بیواؤں کے فطری جذبات، نفسیاتی کیفیات کی ترجمانی کرنی تھی جسے پیش کرنے میں وہ بہر حال کامیاب رہے۔

”ایامی“ کا پلاٹ بالکل سادہ ہے۔ البتہ ضرورت سے زیادہ طویل و عطا و تقریر اور پند و نصائح کے باعث پلاٹ میں جھول پیدا ہو گیا ہے۔ تعمیرِ ماجرا جدید تکنیک سے پیش کر کے افسوں نے سب سے پہلے خود نوشت ناولٹ لکھنے کی بنیاد ڈالی جس کی ترقی یافتہ شکل رسوا کا ”امراؤ جان ادا“ ہے نذیر احمد خود آزادی بیگم کے بیانات کی روشنی میں اس کی شخصیت کی پُر پیچ گتھیاں بکھاتے ہیں جس کے نتیجہ میں آپ بیتی کا رنگ چڑھ جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

”۔۔۔ نذیر احمد غیر شعوری طور پر ناول کی جدید تکنیک کا تجربہ کر گئے۔“

نذیر احمد اس تجربے میں بڑی حد تک کامیاب ہیں جس کے باعث ناولٹ کے پلاٹ میں بلا کی چاشنی پیدا ہو گئی۔

ہر چند کہ طویل و عطا و پند کے باعث پلاٹ میں دلکشی کم ہو گئی ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر اگر ”ایامی“ کا مطالعہ کیا جائے تو بلا شبہ ناولٹ کی تعریف پر پورا اترتا ہے۔ فنی صلاحیتوں کے ساتھ قصہ پیش کرنے میں نذیر احمد نے روشن خیال ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ جس میں انیسویں صدی کا مسلم معاشرہ اپنے اہم مسائل اور گونا گوں پہلوؤں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ فطری بہادری، تسلسل و پیپی اور تجسس جیسے لوازمات قصے میں جان ڈال دیتے ہیں۔

ناولٹ کی کامیابی کا دار و مدار کردار نگاری پر منحصر ہوتا ہے۔ ناولٹ نگار کی نگاہ کردار کے اعمال و افعال پر مرکوز رہتی ہے۔ ایامی، میں آزادی بیگم ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کے ذریعہ نذیر احمد مسلم معاشرے کی ان تمام عورتوں کے دلی جذبات نفسیاتی کیفیات اور دل و دماغ میں ہو رہی کشمکش کی حقیقی تصویر کشی کرتے ہیں جو عین شباب میں بیوہ ہو جاتی ہیں۔

ایامی، میں آزادی بیگم کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ شروع سے آخر تک جلتا ہے۔ اس کی پرورش جس ماحول میں ہوتی ہے وہاں کے باپ کے آزاد خیال ہونے کے باوجود ماں کی مذہبی قدامت پسند ذہنیت غالب رہتی ہے۔ نذیر احمد نے آزادی کو باپ کے خیالات سے متاثر روشن خیال لڑکی دکھایا ہے تو دوسری طرف وہی لڑکی قدامت پرستی اور کٹر مذہبی خیالات اور اسلامی شریعت کے زیر نگیں ہے۔ آزادی مذہبی اصول پر چلتی ہے مگر ساتھ ہی مسلم سماج میں پرورش پا رہے رسم و رواج اور روایات کے خلاف ہدائے احتجاج بھی بلند کرتی ہے۔ آزادی بیگم کا کردار تخلیق کرتے وقت نذیر احمد کے ذہن پر سرسید کی اسلامی تحریک کے اثرات درجانات غالب رہے ہوں گے جس کی وجہ سے انھوں نے مسلم معاشرے میں عورتوں کی تعلیم اور ان کے معاشرتی حقوق کی طرف توجہ مبذول کرائی۔ ایامی، کے مرکزی کردار کی نشوونما جس ماحول میں ہوتی ہے اس کی بہترین مثال آزادی بیگم ہے۔ جو ذہنی طور پر فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے خلاف جدوجہد کرتی ہے مگر اس کا گھر بچہ اور معاشرتی ماحول اس کی فطری خواہشات اور تصورات کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ شادی کے قبل، شادی کے بعد بیوہ ہونے پر، خواجہ مشتاق کے دوسرے نکاح کے پیغام پر اور عالم نزع تک ہر وقت فکر و تردد میں مبتلا رہتی ہے مگر ماحول کے دباؤ کی وجہ سے وہ عملی قدم نہیں اٹھاتی۔ وہ اپنے عہد کی پروردہ تھی اس لیے اسے اس کردار کی فامی نہیں بلکہ معاشرے

کی خامی قرار دینا چاہیے۔

نذیر احمد نے بیوہ عورتوں کے جذبات، خیالات اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ آزادی بیگم کے خیالات و نظریات کے ذریعہ متوسط مسلم گھرانوں کی لڑکیوں کے کرب کو اجاگر کیا ہے۔ گھر کی چہار دیواری میں قید رہنے والی لڑکیوں اور مرنے کے خلاف ہونے والی شادیوں سے جو خراب نتائج پیدا ہوتے ہیں ان کی حقیقی تصویر کشی بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب آزادی کی نسبت کی باتوں کے دوران خود اسے ہی ہٹا دیا جاتا ہے تو اس وقت ایک ہالنگ لڑکی میں جو خیالات پیدا ہوتے ہیں اسے نذیر احمد آزادی بیگم کی زبان سے کہلواتے ہیں :

”ایک عورت تو میری ہے جس نے اپنا بیاں آپ ڈھونڈا اپنا بیاہ آپ کیا اور اسی طرح ایک میں ہوں کہ بولنا تو بولنا سننے تک کی ممانعت ہے کیا حقیقت میں لوگ مجھ کو ایک اجنبی کے حوالے کر دیں گے جس کی صورت تک سے میں واقف نہیں عادت اور مزاج کو کون کہے۔ ایسا غضب؟ اتنا اندھیر؟ اگر میں نے ان کو ناپسند کیا یا میری مرضی نہ ملی تو جیسے جی مری؟۔۔۔۔۔ میرا کیلا دم ہو گا اور یہ پہاڑ زندگی۔“

اس طرح نذیر احمد نے اس گوشے کو ابھارا ہے جہاں مردشن خیالی، آزاد ذہنیت کی لڑکیاں بھی، فرسودہ روایات کی بندشوں میں قید و بند ہو کر رہ جاتی ہیں۔ آزادی بیگم کے کردار کی سب سے بڑی خامی ہے کسی بات میں قطعی فیصلہ نہ لینا۔ وہ خیالات کی دنیا میں پرواز کرنے کے بعد جب کسی نتیجہ پر پہنچتی ہے، دفعتاً

اس کے خیالات منتشر ہو جاتے ہیں وہ سب کچھ سوچنے کے بعد اسے عملی جامہ پہنانے میں ناکام رہتی ہے۔ اسے اپنے مرضی کے خلاف رشتہ طے کر دینے کا خدشہ ہوتا ہے۔ وہ اپنے خیالات سے باپ کو گوش گزار کرنا چاہتی ہے، ارادہ کرتی ہے مگر پھر خود ہی نتیجہ برآمد کرتی ہے کہ:

”ارادہ کرنا آسان ہے اور دیر دیکھنے کو چاہیے ہمت
..... کتنا ہی دل مضبوط کروں ان کے آگے ایک حرف بھی مجھ

سے نہیں بولا جائے گا۔“

آزادی بیگم کے کردار کے توسط سے نذیر احمد نے روشن خیال لڑکیوں کے مزاج و آزادانہ ذہنیت کی بہترین عکاسی کی ہے۔ ان لڑکیوں کی نظروں میں مولویوں کا تصور اس قدر گریہ ہو جاتا ہے کہ وہ انھیں سماج کا ناکارہ اور آرام پسند فرد سمجھتی ہیں۔ جن کا دائرہ مسجد کی چار دیواری تک محدود ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کو جب اپنی مگنی مولوی مستعجاب کے ہمراہ ہونے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت مغموم اور اُداس ہو جاتی ہے وہ مولویوں کے بارے میں سوچتی ہے۔ طالب علموں کو پڑھا دیا، وعظ کہہ دیا، فتویٰ لکھ دیا، امامت کر دی، الشرائع خیر صلا۔ نذیر احمد نے اپنے عہد کی لڑکیوں کے فطری جذبات و احساسات کی ترجمانی فنکارانہ طور پر کی ہے جو مذہبی ماحول، فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے خلاف آواز اٹھانے سے اپنے آپ کو مجبور دے بس سمجھتی ہیں۔ بالآخر وہ اپنی خواہشات اور آرزوؤں کا گلا گھونٹ کر اپنی بے بسی پر اظہار تاسف کرتی ہیں۔

آزادی بیگم اپنے ہونے والے شوہر کے بارے میں متفکر رہتی ہے۔ اس کے

ذہن میں کئی منصوبے بننے اور بگڑتے ہیں۔ اس کے دل کو سکون و قرار نہیں، آخر کار عشقوان شباب آپہنچا جہاں جوانی کی ساری آہنگیں اور آرزوئیں موجزن ہیں۔ وہ ایک مولوی کے ساتھ رشتہ ازدواج کیوں کر نباہ کر سکتی ہے جس پیشہ کو وہ نہایت ذلیل و کمریہ سمجھتی ہے آزادی بیگم مولوی کی زندگی پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ :

..... مولویانہ زندگی کچھ بھی ہو اداس اور بے رونق

تو فردر ہے یہ نہیں کہ ان میں صاحب مقدر نہیں ہیں، مگر

بہت کم اور ایک مصیبت یہ کہ جن کو قدر ہے زندگی ان

کی بھی غریبوں کی طرح بسر ہوتی ہے بلکہ غریبوں سے بدتر ہے

شادی کے بعد شوہر کی ذہنیت بدلنے میں آزادی بیگم کی کامیابی اس کے

کو دار کی افادیت بڑھاتی ہے۔ آزادی بیگم کی شادی کے بعد حالات سے مفاہمت کر اگر

نذیر احمد اس پہلو کو اجاگر کرنا چاہتے ہیں کہ ہم مزاج خادند نہ بننے پر بھی اگر روشن دماغ

لڑکیاں چاہیں تو اپنے شوہر کی ذہنیت تبدیل کر کے خوشگوار زندگی بسر کر سکتی

ہیں۔

شوہر کی موت کے بعد آزادی بیگم کا اس قدر غموم ہونا فطری تقاضے کے

ساتھ ساتھ ایک دفاد شعاریہوسی کی محبت کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ آزادی بیگم باقی ماندہ

زندگی گزارنے کی بڑی تدبیریں کرتی ہے اور مشغول رہنے کے لیے کوئی مشغلہ تلاش

کرتی ہے کبھی چڑیا پالنے کا خیال تو کبھی بچوں کو درس و تدریس دینے کا خیال کرتی ہے۔

در اصل یہ مشاغل جنسی خواہشات کو دوسری سمت موڑنے کا نفسیاتی طریقہ ہے۔ نذیر

احمد نے ان مشاغل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سماج کی بیواؤں کی جنسی خواہشات اور دلی کیفیات کی بھرپور طریقے سے عکاسی کی ہے۔ ظاہر ہے بیوائیں اگر غیر شادی شدہ ہوں تو یہ مشاغل کا آمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ لیکن بیواؤں کا بقیہ زندگی گزارنا ایک مشکل ترین مرحلہ ہے۔ کیوں کہ وہ جنسی لطف و آسودگی اور اسرار و رموز سے واقف رہتی ہیں۔ یہ نذیر احمد نے اس وقت اسی قسم کے علامتی انداز میں ایک عورت کے جنسی احساسات اور حیاتیاتی ضرورتوں کو ظاہر کیا ہے اور اس زمانے میں انھوں نے قصے کے فن کی اس قدر توسیع کی ہے کہ وہ ہمارے زمانے میں شامل ہوئے۔

نذیر احمد نے بیوہ عورتوں کی جنسی جبلتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ کیا ہے کہ جب بیوائیں کسی سہاگن کو دیکھتی ہیں تو ان کے اندر ایک حسد کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے چوں کہ آزادی بھی اسی سماج کا ایک نفرہ ہے۔ آزاد خیال ہونے کے باوجود احکام الہی کا پاس رکھتی ہے غالباً اسی جنسی بیداری کے تحت وہ یہ محسوس کرتی ہے:

”۔۔۔۔۔ لیکن میں کیا کروں میرے دل میں تو آپ سے
آپ اسی طرح کے خیالات آتے ہیں ان کو روک نہیں سکتی۔
ان سے انکار نہیں کر سکتی پس ایسی بیوہ اور خراب اور
مصیبت زدہ زندگی سے مرنا بہتر بلا سے ہمیشہ کو پنڈ تو
چھٹ جائے گا۔ لیکن اتنا خیال آتا ہے کہ حرام موت مرنا بھی تو
بڑا گناہ ہے۔“

جنسی خواہشوں کے پیش نظر نذیر احمد نے نو عمر بیواؤں کی اس بیجا کیفیت پر بھی روشنی ڈالی، جس کا سہارا لے کر سماج کے بُرے عناصر بھیتیاں کتے نظر آتے ہیں۔

علاقت سے قبل آزادی بیگم خیالوں کی دنیا میں منصوبے بناتی ہوئی اس کے ہر پہلو پر غور و فکر کرتی ہے۔ مگر سماج کی روایات اور ڈر کے سبب اس کا اظہار نہیں کر پاتی۔ بستر مرگ پر تیکھے تبصروں کے ساتھ وحشت کرنا جہاں اس کی حوصلہ مندی جرأت اور دلیری کی دلیل ہے، وہیں کردار کی افادیت کا پیش رو بھی عقد ثانی کا ارادہ بنا چکی تھی مگر شدید علالت اور موت کے پیش نظر نادلت نکاح آزادی بیگم کی زبانی ان تاثرات کو پیش کرتا ہے :

”۔۔۔۔۔ مانا کہ اب میں نکاح کرنے کے قابل نہیں تو کیا لوگوں کو نصیحت کرنے اور سمجھانے کے قابل نہیں۔۔۔۔۔ باوجود کہ مذہب میں بھی اجازت بلکہ تاکید ہے کہ عقل کی رُدے بھی کوئی قباحت نہیں۔ پھر مسلمانوں میں بیوہ کا نکاح نہیں ہوتا۔ ہونا ہو یا یہ رسم انھوں نے ہندوؤں سے لی ہے عورتیں صد سے زیادہ شرم کر کے اپنی آزادی کھو اور اپنے حقوق سے ہاتھ دھو بیٹھیں۔ مردوں کو آپ کا خیال نہیں اور خیال ہونے کی وجہ بھی نہیں خود عورت ہوں تو عورتوں کی قدر جائیں، ان کی مصیبت کو پہچانتے بینک برمی عمرہ اور موثر نصیحت تو دہی تھی کہ میں منہ سے ایک حرف بھی نہ کہتی اور کر کے دکھا دیتی مگر اب ہو نہیں سکتا، ہاں

آزادی بیگم دوسرے نکاح نہ ہونے کا الزام معاشرے کے رسم و رواج پر عورتوں
روایات اور پست ذہنیت پر عائد کرتی ہے۔ کیوں کہ اسی خدشے کے باعث وہ اپنے
ازادے میں ناکام رہتی ہے بقول آزادی بیگم کہ جب جب نکاح کا خیال آیا
تب تب ارادہ ہوا اگر رسم و رواج شب منسوبے غلط کر دیے۔ ۱۱

نذیر احمد نے اس ناولٹ میں آزادی بیگم کے کردار کے ذریعہ بالخصوص بیوہ
عورتوں کی جنسی ضروریات پر زور دیتے ہوئے آزادی بیگم اپنی وصیت کے دوران
اپنے دل میں پیدا ہونے والے خیالات اور جنسی خواہشات کی افادیت و اہمیت کو بار بار
نمایاں کرتی ہے جو اس کی سیرت کا مکمل احاطہ کرتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ایامی، میں نذیر احمد نے آزادی بیگم
کے کردار کی تشکیل و تعمیر میں اپنا زور قلم صرف کیا ہے۔ جو ان کی ذہانت اور فنی صلاحیت
کی بہترین مثال ہے۔ دراصل آزادی بیگم کے کردار کے ذریعہ ناولٹ نگار نے مسلم
معاشرے کی کنواری لڑکیوں کی شادی کے قبل پیدا ہونے والے خیالات، جذبات
پھر شادی کے بعد اور بیوہ ہوجانے کے بعد ان کی زندگی اور داخل کرب و احاسات
کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ وہ معاشرے کی بیجا رسم و رواج اور فرسودہ روایات
کی وجہ سے دوسرا نکاح کرنا معیوب سمجھتی ہیں۔ ایامی میں ماحول کے مطابق کرداروں
کا ارتقار ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ آزادی بیگم کے کردار میں زندگی کی حرارت محسوس
ہوتی ہے۔ بلاشبہ آزادی کا کردار فطری، مکمل اور جاندار ہے۔ آزادی اپنے عہد کی
بیوہ عورتوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ آزادی کا تخیلی دنیا میں پرواز کرنا اور کسی نتیجے پر
نہ پہنچنا، اس کے کردار کا بڑا نقص ہے۔

”ایامی“ کے دوسرے کردار دراصل آزادی بیگم کی شخصیت کو نمایاں کرنے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں۔ جو تھوڑی سی دور ساتھ چلنے کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ خواجہ آزاد اپنی آزاد خیالی، خواجہ مشتاق اپنے اشتیاق اور بیگم ہادی اپنی ہدایت کے سبب اسم بامسمیٰ ہیں۔ مولوی مستعجاب کے کردار میں کچھ جان اس وقت پیدا ہو جاتی ہے جب وہ مولویت کے پیٹے کو کتر سمجھنے کے بعد ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن نذیر احمد ہو گی کے کوب کو اجاگر کرنے کے لیے مولوی مستعجاب کو موت کی آغوش میں سُلا دیتے ہیں۔ چھلاد اکا کردار، اس کی ذہنیت، دلیری اور شیریں زبان کی وجہ سے اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔

مکالمہ نگاری کے لحاظ سے ”ایامی“ اپنا منفرد مقام رکھتا ہے۔ ناولٹ نگار نے اپنے مقصد سے بے نیاز ہو کر جہاں کرداروں کا مکالمہ کرایا ہے وہ دلکش اور دل پذیر ہے۔ ہر جہز کہ اس کی طوالت قاری پر گراں گزرنے کے ساتھ ہی ساتھ ناولٹ کے فن کو بھی بخیر درج کرتا ہے۔ دہلی کی ہکسالی زبان پورے ناولٹ پر غالب ہے زبان کی رو سے محاورے، کجادات اور بیگمائی زبان کے ساتھ ناولٹ اپنے عصر کا ترجمان ہے۔ نذیر احمد نے کرداروں کو ان کی اپنی زبان دینے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کسی مولوی سے بات چیت کراتے ہیں تو جابجا قرآن کی آیات، تفسیر اور فادسی اشعار استعمال کرتے ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے بھی ناولٹ اس صنف ادب کے فن پر پورا اترتا ہے۔ یوں تو مکالمے زیادہ ہیں۔ مگر کہیں کہیں بحث کے دوران وعظ و نصیحت اور ادبی جانفیسوں کے تحت ناولٹ نہ ہو کر فقہی و سماجیات کی تصنیف کا تصور ہونے لگتا ہے جو ناولٹ کے فن و کرافٹ کی رو سے یہ ایک بڑا نقص قرار پاتا ہے کہیں کہیں عربی و فارسی کی کب ثقیل الفاظ اور سخت جملے استعمال کیے گئے ہیں جو خلق کے نیچے نہیں اترتے باوجود چند فن خایوں کے پیش نظر ایامی کو اردو کا نقش اول کہا جاسکتا ہے۔

مہشو (مہشو) اکتوبر ۱۸ء) پی کہاں اور پھر پی دہن کی طرح مہشو، سرشار کا ایک مزاحیہ ناول ہے، جسے لطیف حسین ادیب ان کا ”پست ترین ناول“ قرار دیتے ہیں۔ پریم پال اشک اور کے کے بھلے کے علاوہ بیشتر اس کو ناول تسلیم کرنے سے ہی احتراز کرتے ہیں۔ چوں کہ ”مہشو“ کے ذریعہ سرشار نے معاشرے کے ایک اہم مسئلہ یعنی شراب نوشی اور اس کے خراب نتائج جس کے اہم پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ اسی بنا پر واقف الحروف اسے ناول قرار دیتا ہے۔ اس میں انھوں نے شراب نوشی کے نتائج اور مضر اثرات سے بچنے کی تلقین کی ہے۔ رتن ناتھ سرشار بذات خود بلا نوش تھے۔ انھوں نے اپنے تجربات اور احساسات کی روشنی میں ”مہشو“ کے پلاٹ کو استوار کیا ہے۔ ”مہشو“ کے پلاٹ میں گھٹاؤ اور کبھی تسلسل برقرار ہے۔ ”مہشو“ اس ناول کا ہیرو ہے جس کے خود پر پوری کہانی گھومتی ہے۔

در اصل ”مہشو“ کا کردار اپنے عصری معاشرے کے نام نہاد رئیس زادوں کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے جو اندرونی طور پر کھوکھلے ہو چکے تھے۔ ظاہری شان و شوکت اور بلا نوشی کے باعث کسی کسی کی ذلیل ادنیٰ تا زیر کتیں کر بیٹھے تھے۔ رتن ناتھ سرشار نے لالہ جیوتی پرشار ”مہشو“ کے توسط سے شراب نوشی کے خراب اور سنگین نتائج پر مضحک انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ معلوم نہیں سیدہ لطیف حسین ادیب اس ناول سے بیزاری کا اظہار کیوں کرتے ہیں۔ اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ٹائٹل کو جس پر سنہ واضح نہیں ہے مندرجہ عبارت درج ہے۔“

”مصنف پنڈت رتن ناتھ سرشار مصنف کاٹنی، کرٹم دھرم پھر پی، پٹی دہن پی کہاں وغیرہ وغیرہ، واسطے بقا نام مصنف مرحوم سید محمود اختر بھوپالی نے صرف ٹائٹل بیج، بابا تمام قادر محمد بخش امجدی لکھا ہے۔“

پریس لکچر میں چھپایا۔ اکتوبر ۱۸ء

» لالہ جیوتی پر ساد کی حیثیت ایک بیوقوف مسخرے (CLOWN) کی ہے جس کی حرکات تبدیل و یکساں اور معیار ادب و شرافت سے گری ہوئی۔۔۔۔۔ ہر چند اس ناول کا موضوع مذمت شراب ہے لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود سرشار نے عالم سستی اور کیفیتِ سکر میں یہ قصہ تحریر کیا ہے۔ «

لطیف حسین ادیب کے مذکورہ خیالات سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ انھوں نے ایک مے نوش کی ایک حرکتوں کو نمایاں کرتے ہوئے شراب نوشی کے مسموم اثرات کو اجاگر کیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایسے افراد سماج اور معاشرے کے لیے ناسور ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کے کے بھلر بھی ہشو کو ناولت قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔۔۔۔۔ » ہشو ایک سیٹھ کی کہانی ہے جسے شراب بے ڈوبی کہتے ہیں اس ناول کو پڑھنے کے بعد کسی لوگوں نے شراب پینا اور بھیپنا چھوڑ دیا تھا۔ «

زبان و بیان کے لحاظ سے » ہشو « ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے۔ لکھنؤ کی بامحاورہ زبان کو سرشار نے بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ کہانی کے درمیان اشعار کا بار بار استعمال کرنا ناولٹ کے لیے موزوں نہیں، ہر چند کہ فن و تکنیک کے لحاظ سے ہشو میں مواد فراہم نہیں ہوتے لیکن پھر بھی اسے ابتدائی دور کے ناولٹوں میں جگہ دی جاسکتی ہے۔

کرٹم دھم | کرٹم دھم (۱۸۹۴) سرشار کا مقبول ترین ناولٹ ہے اس کے کسی ایڈیشن شائع ہوئے ۱۹۸۲ء میں سیمانت پرنکاشن نئی دہلی

دوسرے افراد بھی ممتاز دولہا کے رشتہ کو پسند نہیں کرتے۔ نوجوانہ کے والد اپنی لڑکی کے کردار کو مشکوک نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہر کیف جب اس کی غلط فہمی دور ہو جاتی ہے تو بڑے ہی ڈرامائی پیرائے میں نوجوانہ اور نواب بہادر کا نکاح ہو جاتا ہے۔

”کڑم دھم“ جہاں ایک طرف لکھنوی معاشرے کی حقیقی تصویر کشی کرتا ہے، وہیں رشتہ ازدواج کے لیے لڑکیوں کی رضامندی اور خواہشات کی گنجائش کا خیال رکھتے ہوئے لڑکیوں کے والدین کو کسی لالچ میں آکر لڑکیوں کی شادی کرنے سے گریز اور پرہیز کرنے کا بھی درس دیتا ہے۔ نوجوانہ شادی کے ایک روز قبل بڑی جسارت سے اپنے والد کو اپنے فیصلہ سے گوش گزار کرتی ہے جہاں ایک تعلیم یافتہ لڑکی کا ذہن و شعور صاف ظاہر ہوتا ہے:

”۔۔۔۔۔ میرے پڑھانے لکھانے میں اس قدر روپیہ صرف کر کے مجھے ایک جاہل مورکھ گنوا لکھ شہدے کے پُرد کر دینا مجھے مار ڈالنا ہے۔ بلکہ مار ڈالنے سے بدتر۔ جاہل اُن پڑھ کے ساتھ بی بی بن کے رہنے سے مر جانا اچھا۔۔۔۔۔ پڑھنے لکھنے سے انسان کی آنکھیں کھل جاتی ہیں اگر میں کوئی اُن پڑھ مورکھ، بھگی لڑکی ہوتی تو آپ نے میرا پُردا کر دیا تھا۔ مگر تعلیم نے میری آنکھوں کو عافیت اندیش کے نور سے منور کر دیا ہے میں اپنا نیک و بد سمجھ سکتی ہوں۔۔۔۔۔ آج شب کو شرعی طور پر نکاح ہو گا۔“

نوجوانہ کا منی کی طرح پرانی قدروں کو پسند نہیں کرتی بلکہ وہ تعلیم یافتہ ہونے

کے باعث اپنی ازدواجی زندگی سے متعلق بڑی سوجھ بوجھ سے کام لیتی ہے۔ اسے اپنے خاندان کی عزت کی نسبت اپنی زندگی زیادہ عزیز ہے۔ اے نوجوانوں کے کردار میں زندگی کی حرارت ملتی ہے جو اپنے عزم و ارادے پر مستقل مزاجی کا ثبوت دیتی ہے اور معاشرے میں پھیلی ہوئی روایات کے خلاف ہمدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔

کرداروں کے نشوونما میں سرشار اپنی صلاحیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ ہر کردار اپنے طبقہ کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان خالص لکھنوی ہے۔ اسلوب کی سادگی، کرم دھم، کے حسن کو دوبالا کرتی ہے۔ مکالمے پر محل کرائے گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کا مخصوص لب و لہجہ اور انداز بیان اس کی اہمیت و افادیت میں چار چاند لگاتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناولٹ اپنے عہد کے مسلم معاشرے کی مستورات بالخصوص غیر شادی شدہ لڑکیوں کی گونا گوں گتھیوں کو سلجھانے میں کامیاب ہے۔

بدر النساء کی مصیبت | بدر النساء کی مصیبت، (۱۸۹۶) ناولٹ کی ارتقائی منزل میں اپنا مخصوص مقام رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے

بدر النساء کی مصیبت کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، بعض نقادوں نے اسے ناول، ناولچہ اور طویل افسانہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہیں۔ لیکن غور و فکر کرنے پر یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ ”بدر النساء کی مصیبت“ ناولٹ کے لوازمات کو کافی حد تک پورا کرنے میں کامیاب ہے۔ اگرچہ یہ تخلیق ناولٹ کی ساری خصوصیات پوری نہیں کرتا پھر بھی اسے ابتدائی ناولٹ کہنے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ چونکہ ”بدر النساء کی مصیبت“ میں انھوں نے پردے کی پابندی اور مسلم سماج میں اس سے پیدا ہونے

والے خراب نتائج پر زور دیا ہے (جو اپنے عصر کا ایک پیچیدہ مسئلہ ہے) جس کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ قرار دیتا ہے۔ جس میں ایک چھوٹے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے سرشار نے اپنے عصر کی عہد کے اہم مسئلہ کو ان کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔

شرر بھی سرسید احمد کی طرح مسلم معاشرے کی اصلاح کے لیے کوشاں تھے یہی وجہ ہے کہ ان کے ابتدائی تاریخی ناول مسلم جذبات و احساسات سے سرشار نظر آتے ہیں۔ ان کے تمام ناولوں میں قدیم رسم و رواج اور فرسودہ روایات سے اجتناب کا درس ہے۔

شرر نے ”بدرد النساء کی مصیبت“ کے ذریعہ پردے کی خراب اور فرسودہ روایت جیسے اہم مسئلہ اور اس کے خراب نتائج کو موضوع بنایا ہے۔ پردے کی مخالفت کا خیال ان کے اپنے زمانہ کے لحاظ سے بڑی حد تک انقلابی تھا۔ گو شرر نے اس میں پردے کی مخالفت کی ہے اور اس کے بھیاناک اور خطرناک نتائج دکھانے کی کوشش کی ہے لیکن ان کا یہ بہت سی مختصر ناول اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے بلکہ ناقابل یقین اتفاقات کا شوق بن کر رہ گیا ہے۔ یوسف سرمست کے اس نظریہ سے کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے کیوں کہ فنی نقطہ نظر سے اس میں کئی خامیاں نظر آتی ہیں۔ اگر ان خامیوں سے قطع نظر تجزیہ کیا جائے تو اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے اپنے دور کے ایک اہم مسئلہ کو بڑی جرأت کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ یہ ناولٹ اپنے زمانہ کی اصلاحی تحریکات اور انقلابی شعور کی غمازی کرتا ہے۔ یہ کہنے میں ذرا بھی تاثر نہیں کہ اس دور کے لحاظ سے اس موضوع پر لکھنا شرر کا ایک دلیرانہ اقدام تھا جس کے سبب انھیں بڑے لعن طعن برداشت کرنے پڑے۔ یہی وجہ ہے کہ شرر اس کے دیباچہ میں

اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”۔۔۔۔۔ اس مختصر ناول کے شائع ہوتے ہی مجھے بہت سی دشواریوں کا بھی سامنا کرنا پڑا، جا بجا اخبارات اور تصانیف میں محلے ہونے لگے ہر شہر اور ہر سو سائٹی میں مجھے الزام دیئے گئے اور جس محل کہ میرا گزر ہوا وہاں گھنٹوں بلکہ پہروں اسی مسئلہ پر گفتگو رہی۔ میں نے اس مختصر ناول کے شائع کرنے کے بعد بڑے بڑے علماء سے بحث کی اور بڑے بڑے صاحب رائے عظام سے بھی اور اپنی بحثوں اور صد ہا تجربوں کے بعد صاف معلوم ہو گیا کہ طرفداران پردہ میں سے کسی کے پاس ہوا اس کے کہ اِنَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ اَبَاءَنَا اور کوئی حجت موجود نہیں ہے۔“

”بدر النساء کی مصیبت“ کا پلاٹ سادہ مگر بے ربط ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار بدر النساء کا ہے جس کے والدین پرانی قدروں کو عزیز دیکھتے ہیں اور پردے کا خاص لحاظ رکھتے ہیں۔

اس ناول کا مقصد دونوں کی بات چیت سے نمایاں ہوتا ہے جب شوکت حسین اس تحریک کے بانی کے بارے میں سن کر کہتا ہے:

”شوکت حسین۔۔۔۔۔ (مسکرا کے) معلوم ہوتا ہے کہ آپ کو اس پردہ کے مسئلہ میں ان سے اتفاق ہے۔“

قاسم علی خاں۔۔۔۔۔ ہاں حضرت میں تو مانتا ہوں آپ ہی انصاف فرمائیے کہ مھن پردے کی وجہ سے کیسی کیسی دشواریاں پیش آتی

ہیں اور بدرالنساہ اپنی ساتھ والی کی طرف اشارہ کر کے
ان غریب عورتوں کی مٹی کیسی خراب ہوتی ہے بخدا اس منہوں
رسم درواج کو دے کے ہم نے عورتوں کو جانوروں سے بھی
بدتر کر دیا ہے۔

شوکت حسین..... میں تو ایسا نہیں سمجھتا۔ ہم تو اپنی عورتوں کی
اتنی قدر کرتے ہیں کہ شاید ہی دوسری قوم نہ کرتی ہوں گی۔ اب
اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ انہیں اپنی عزت سمجھ لیا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے اس میں شرر کمزور نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ
ہے کہ ان کے کردار غیر فطری ہو گئے ہیں۔ بدرالنساہ جو پردہ نشین ہونے کے ساتھ ہی
ساتھ اپنی عزت اور عصمت کا خیال رکھتی ہے اس کی بے زبانی ناولٹ میں خار گذرتی
ہے۔ نرین میں بھوک و پیاس لگنے کے باوجود بھی وہ اپنے خسر سے کچھ نہیں ظاہر کرتی۔
یہاں تصنع ظاہر ہونے لگتا ہے۔ اس کی بے کسی اور شرم و حیا کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں
کی گئی ہے۔ یہ بڑی صبر والی تھی راستے بھر میں سر سے اتنا بھی نہ کہا کہ پیاس لگی ہے اور
جب بھوک لگتی، بسکٹوں کا بکس کھول کے دو ایک کھا لیتی۔ بس یہی کھانا پینا تھا جس پر اس
غریب نے سفر کے تین دن کاٹے۔ یہ امر حقیقت سے پرے معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ ایک
وضع دار نواب تین روز تک اپنی بہو کے کھانے پینے سے بے خبر رہ سکتا ہے؟ بس شرر
نے پردہ نشین عورتوں کے مصائب ظاہر کرنے کے لیے ایسی باتیں گڑھ لی ہیں۔

بدرالنساہ جب اپنی سسرال نہ پہنچ کر کاظم علی خاں کے یہاں پہنچتی ہے جہاں
کاظم علی خاں کے والدین اس بات پر زیادہ برہم ہیں کہ لڑکے نے خاندان اور گھر کی

مکالمہ نگاری، زبان و اسلوب کسی حد تک بہتر ہیں۔ مکالمہ طویل ہیں۔ جو قاری کو گمراہ گزرتے ہیں۔ مجموعی طور پر انھوں نے ناولٹ میں سماج کے ایک مسئلہ پردہ کو لے کر اور کم عمری کی شادی، تعلیم و تربیت کا فقدان جیسے پہلوؤں پر بخوبی روشنی ڈالی ہے۔ پلاٹ، کردار نگاری، برتاؤ اور مکالمہ کے لحاظ سے خامیاں ہی نظر آتی ہیں۔ بدقسمتاً فنی نقطہ نظر سے ناولٹ کی کسوٹی پر کھرا نہیں آتا۔ تاہم ناولٹ کے ارتقا میں اسے ابتدائی نقوش کہنے سے انکار نہیں۔

ایک شاعر کا انجام | ایک شاعر کا انجام (۱۹۱۳) نیاز فتح پوری کا رومانی ناولٹ ہے جس پر ناقدین افسانہ طویل افسانہ ناول اور ناولٹ کی

مہر ثبت کرتے ہیں۔ یوں تو خود نیاز نے اسے فسانہ تسلیم کرتے ہوئے دیباچہ میں ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ یہ ایک نوجوان شاعر کے جذبات کی کیفیات کا ”فسانہ درد“ ہے جس کا مطالعہ ہی حضرات کر سکتے ہیں جو حساس طبیعت کی خوبی کے ساتھ نگاہ درد مند اور دل مبتلا کے حامل ہوں۔ ضروری نہیں کہ ہم اس تخلیق کو نیاز کے نقطہ نظر ہی سے دیکھیں جہاں تک اس کی ترکیب، لطافت، بیان، پاکیزگی، تمیلات کی پیش کش کا سوال ہے، اسے صرف اتفاق ہی کہا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور سخن اسے پرکھنا محققین حضرات کا کام ہے کہ وہ ناولٹ کی کسوٹی پر پرکھیں۔ بہر کیف ایک شاعر کا انجام میں وہ خصوصیات مظہر ہیں جس کی بنا پر اسے طویل افسانہ یا ناول نہ کہہ کر ناولٹ کہنا زیادہ درست ہوگا۔ ”ایک شاعر کا انجام“ کے ذریعہ زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ بے جوڑ شادی اور محبت میں پیش آنے والے مصائب اور پریشانیوں کے محض پہلوؤں کو مختصر کینوس پر اجاگر کیا گیا ہے۔ اس لیے دائم الحرف اسے ناولٹ قرار دیتا ہے۔ علی عباس حسینی اسے غالب رومانی ناول تصور کرتے ہیں۔

جبکہ امیر عارفی اسے طویل کہانی کا نام دیتے ہیں۔ لے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی "ایک شاعر کا انجام" اور "شہاب کی سرگزشت" کو ناول قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "یہ اتنی مختصر ہیں کہ ان کو زیادہ سے زیادہ ناول ہی کہا جاسکتا ہے۔ ان کا مقصد سوشل ہے اور وہ خالص نئے اخلاقی نقطہ نظر کو واضح کرتی ہیں۔" لے

ڈاکٹر سید شاہ علی "ایک شاعر کا انجام" کو مواد اور موضوع کے لحاظ ناول تسلیم کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"(ایک شاعر کا انجام) کائن ڈائل کی "ہمات اور شریاک ہو مر" سن اشاعت ۱۹۹۲ء کے اثر کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ نیاز صاحب "ماس ہارڈی، ٹیگور، ہندی شاعری، کائن ڈائل اور الکلام آزاد وغیرہ سے بے حد متاثر ہیں۔" لے

مذکورہ بیانات سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ "ایک شاعر کا انجام" بنیادی طور پر ناول ہی ہے دیکھنا یہ ہوگا کہ نیاز کی یہ تخلیق اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے کہاں تک ناول کے لوازمات کو پورا کرتا ہے۔ زیر بحث ناول میں زندگی اور سماج کے اہم مسئلہ، اخلاطونی عشق اور بے جوڑ شادیوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ناول کا پلاٹ تعمیر کرنے میں نیاز نے اپنے مخصوص نقطہ نظر کو ملحوظ رکھا ہے۔ حمیدہ ایک تعلیم یافتہ اور شاعرانہ مزاج رکھنے والی خاتون ہے جس کی شادی ایک جاہل مطلق سے کردی جاتی ہے۔

لے ڈاکٹر امیر عارفی: نیاز فتح پوری ص ۱۱۳

لے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی: اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۲۰۳

لے ڈاکٹر شاہ علی: نیاز کی ناول نگاری مشمولہ سبب شمارہ ۴ ص ۲۸۲

کردار نگاری کے لحاظ سے اس ناولٹ کا کوئی بھی کردار کامیاب نہیں دکھائی دیتا، کیوں کہ یہ کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے انسان معلوم نہیں ہوتے۔ اگر نیا صاحب ذرا بھی احتیاط سے کام لیتے تو ان کے کرداروں میں جان آجاتی یا دوسرے لفظوں میں فطری ارتقاء کا جو ہر نظر آتا۔

ناولٹ کا مرکزی کردار افضل ہے جس کے گرد کہانی چلتی ہے۔ افضل فطر ناعلاً اور شاعرانہ مزاج کا حامل ہے۔ اسے حسن اور فطرت سے انتہائی لگاؤ ہے۔ اگر اس کی شخصیت کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنے میں ذرا بھی تاثر نہیں ہوگا کہ ہمارے سماج میں ایسے انسان شاذ و نادر ہی ملیں گے عجیب و غریب کردار ہے جو اس قدر حسن پرست ہے کہ حمیدہ پر پہلی نظر پڑتے ہی اپنے دل کو مضطرب اور بے چین پاتا ہے۔

افضل کا کردار اپنے ارتقائی مراحل سے گزرنے کے بجائے اتفاقات اور حادثات کی نذر ہو جاتا ہے۔ جب تک وہ پھولوں کو سونگھ کر سانس نہیں لیتا، اسے نیند نہیں آتی لیکن جب ایک روز اس کا دوست اس کے لیے کچھ کلیاں خرید کر اس کے کمرے تک پہنچتا مگر یہ نہیں افضل کس خیال میں غرق رہتا ہے کہ اسے دیکھ کر بے اختیار خوشی سے یہ آپ کیا لے آئے کہتے ہوئے لے کر سرور ہو جاتا ہے۔ کیا اسے علم غیب تھا کہ وہ پہلے سے ان کلیوں کے بارے میں جانتا تھا؟ اس طرح کی منطق اس کے کردار کو مسخ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دوسرے موقع پر جب وہ لکھنؤ چھوڑ کر بمبئی پہنچتا ہے۔ جب اتفاق سے مظفر صاحب کی لڑکی سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ اس کی تحریر سے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ اپنے اصول اور کردار کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ نیا نے بالخصوص اس وقت کا منظر بڑے بھوندے انداز میں پیش کیا ہے جب افضل رقیہ کے حسن کی تاب نہ لا کر صرف جسم کے مس ہونے پر بے ہوش ہو کر گر پڑتا ہے۔ یہاں حقیقت نگاری کے بجائے بناوٹ صاف دکھائی دینے لگتی ہے۔ انھوں نے ایک نوجوان کے جنسی جذبات کو اجاگر

ساتھ اس کا ہوا ہے جس کی میری نواس نفرت کلی میرے کو ایف
 سے استبعاد حقیقی ہے۔ صحبت ان لوگوں کی ہے جو درندے صریح معنی
 میں درندے۔ ۱۱۔ ۱۲۔

حمیدہ کو اپنی شادی کے بعد پورے ہونے والے وہ شیریں خواب جس کی پذیرائی
 کے لیے اس کا دل دھڑک رہا تھا۔ ان کا ذکر کرتے ہوئے لکھتی ہے۔ بارہ کے گھنٹے نے
 وہ چیز میرے سامنے لا کر کھڑی کر دی۔۔۔۔۔ میری پُرہیجان روح کا جوش و خروش
 آمادہ منتظر تھا۔ ابھی اپنے ہنگامہ ہستی کے تماشے میں مصروف تھی کہ اس مرغِ ناز میں سے یہ
 آواز آئی۔

”بارہ کا ٹیم (ٹائم) ہو گیا اجرا (ذرا) منہ تو۔۔۔۔۔ نئے تصور شاید اس درجہ ہیئت
 خیز نہ ہو جیسا شاعر انگیزہ جملہ میرے حق میں ثابت ہوا۔ اس پہلک و جاں گسل ٹیم نے فیصلہ آخر
 سُنا دیا۔۔۔۔۔ اس کے بعد کیا ہوا؟ غیظ و غضب کی وہ انتہائی حد جہاں تک پہنچنے کا
 مجھے کبھی تجربہ نہ ہوا تھا میں نے پالی۔ اور نہایت جرأت کے ساتھ میں نے، نفرت ظاہر
 کی۔۔۔۔۔ ۱۱۔ ۱۲۔

یہی نہیں بلکہ وہ بے میل شادی کی مذمت کرتی ہوئی ان لوگوں کو نشانہ بناتی ہے
 جو دولت کی لالچ میں اپنی بیٹیوں کے ارمانوں کا خون کھرتے ہیں بلحاظ ہو:
 ”جہاں جملہ تکالیف میرے لیے مہیا ہیں کیا ایسا رنج و
 قبولِ تحنُّلاتِ ازدواج میں شمار ہونے کے قابل ہے، جائداد
 کی بے پناہ نہیں۔۔۔۔۔ مگر میں تو اپنی روح کی اذیت سے

گھبراتے ہوں۔ ۱۱

لکھنؤ واپس آنے پر، افضال کے فراق میں سرگرداں ہونا، اور اخبار میں مرنے کا اشتہار دلانا، اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ افضال کے عشق میں رقیہ سے شکست کھانا نہیں چاہتی بلکہ افضال کے ذہن پر ہر وقت مسلط رہنا چاہتی ہے۔ رقیہ کی موت کے بعد بمبئی پہنچنا اور افضال کے ان جملوں پر نہ ہر کھالینا جس کے باعث اس کے دل کو شاق گذرتا ہے، اس کی سچی اور بے لوث محبت کی زندہ مثال ہے۔

یوں تو ناولٹ کے سارے کرداروں پر جذباتی کیفیت غالب ہے۔ پھر بھی نیاز نے حمیدہ کے دل کی ترجمانی کرنا فنکارانہ چابکدستی سے کی ہے جو مسلم معاشرے کی ان لڑکیوں کے جذبات و کیفیات کی سچی تصویر کشی ہے جن کی شادیاں مزاج اور مرضی کے خلاف عذاب بن جاتی ہیں۔

رقیہ شاعرانہ مزاج رکھتے ہوئے بھی خود غرضی کا ثبوت دیتی ہے۔ افضال کو اپنے حسن و ناز و آدا سے گمراہ کرنے میں کامیاب ہے مگر نیاز بڑے بھونڈے انداز میں دونوں کی ملاقات ایک کمرہ میں دکھاتے ہیں۔ عورت کے جسمی جذبات اور اس کے جسم و اعضا کے تذکرہ کے باعث قاری پر لذت اور شہوانیت کا جذبہ قائم ہونے لگتا ہے۔ ایک شریف خاندان کی لڑکی اپنی شادی کے لیے ایسا کچھ نہیں کر سکتی۔ جسے نیاز نے پیش کیا ہے۔

وہ افضال کے جسم سے کوٹ اور رقیہ کے بدن سے برقعہ جدا تھا۔ اس کا گریبان کھلا تھا اس کا دوپٹہ شانوں سے ڈھلا تھا، ایک بیہوش تھا تو دوسرا اپنی رسائی قسمت پر غش تھا۔ افضال لیٹا تھا اور اس کا سر رقیہ کے زانو پر تھا۔ رقیہ بیٹھی تھی اور دمال سے اس کی پیشانی کا پسینہ پونچھ رہی تھی اب اس سے زیادہ حسن کی اور کیا نفع ہو سکتی ہے۔ آدھ گھنٹہ

نک رقیہ جس طرح اس کا جی چاہا اس حسن بے ہوش سے لطف اٹھاتی رہی اور ایسی مستغرق
 مسرت رہی کہ اس کو ذرا بھی فکر اس بات کی نہیں ہوئی کہ کسی طرح یہ ہوش میں تو آجائے۔
 نیاز عورت کے حسن، اس کی دلفریبیاں اور اس کی جنسی خواہشات کو پیش کرتے ہوئے خود
 لذتیت کے شکار ہو گئے ہیں۔ ورنہ افضال کے بیہوش ہونے پر اس کے جسم کو اپنی زلفوں سے
 ہوا دینا اور گھبراہٹ یا اسے ہوش میں لانے کے بجائے اپنی حنائی انگلیوں سے اس کی
 پیشانی پر ہاتھ رکھ کر مسرور ہونا، ہمارے معاشرے کے بجائے داستان اور مثنوی کی
 دنیا میں پہونچاتا ہے۔ البتہ اخبار کے اشتہار کے بعد افضال کا لکھنؤ واپس ہونے کا ارادہ
 کرنے پر رقیہ کے اندر کی عورت کا زندہ ہونا فطری ہے۔ وہ ڈرتی تھی کہ حمیدہ کا حسن بیباک
 اس کو چھین نہ لے اس لیے لطائف النحل سے اس کے جذبات کو روکنا چاہتی تھی۔
 رقیہ کو موت کے آغوش میں سلا دینے کا مقصد صرف افضال کے افلاطونی عشق اور
 دیوانگی کو پیش کرنا ہی نیاز علیہن مقصد ہے۔ ضمنی کردار اپنا فرض انجام دینے کے بعد معنفا ہو جائے
 ہیں۔ جو ناولٹ کے فن کی ایک خاص خوبی ہے۔ کرداروں پر بحث کرتے ہوئے یوسف مسرت
 لکھتے ہیں:

”ایک شاعر کا انجام، کی کروری ہے کہ اس میں کردار اپنے آپ کو
 جذباتی، بیجانیت کے حوالے کر دیتے ہیں اور اس طرح اپنی انسانیت
 کھو تے نظر آتے ہیں۔“

زبان و بیان اور مکالموں کے لحاظ سے نیاز نے اپنا سارا انداز انسا رہی پر صرف
 کی ہے۔ فارسی ترکیب کی زیادتی پر شکوہ اور ثقیل الفاظ فارسی کے ذہن پر بار گذرتے ہیں۔
 زبان و بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ کہانی بیان کرنے کے بجائے ان کا مقصد

صرف انشاء پر داندی کی شان دکھانے ہے۔ ظاہر ہے ناولت کا فن ایسی زبان برداشت نہیں کرتا۔ اس لحاظ سے بھی نیاز کا میاب نظر نہیں آتے۔

مجموعی طور پر، ایک شاعر کا انجام، کوہِ دمانی ناولت میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ مگر پلاٹ کی کمزوری، کرداروں کے تلوّن اور مبالغہ آمیز قصّہ کے پس منظر میں یہ محض اتفاقات کا امتزاج ہے۔ جذباتی اور ہیجانی کیفیت صاف ظاہر ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے یہ ناولت ایک ”انشائیہ“ معلوم ہوتا ہے۔ البتہ نیاز فتح پوری نے ناولت کے ارتقار میں ایک ایسے طرزِ تحریر کی بنیاد رکھی ہے جو اپنے عہد کے متوسط مسلم گھرانے کی تعلیم یافتہ لڑکیوں کی بے میل شادیوں کے بڑے نتائج جیسے اہم مسئلہ پر روشنی ڈالتی ہے۔

شہاب کی سرگزشت ”شہاب کی سرگزشت“ (۱۹۱۳ یا ۱۹۱۴ء) ایک شاعر کا انجام، کی طرز پر لکھا گیا ایک ناولت ہے، لیکن اس کا بیجا اور موضوع قدرے مختلف ہے۔ اس کے سبب اشاعت کا صحیح پتہ تلاش دشوار ہے۔ معلوم نہیں ہو سکا، لیکن تبصرہوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ سال ۱۹۱۳ء یا ۱۹۱۴ء کا ہے۔ دونوں کی ایک شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگزشت، زبان کے فرق سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔

”ایک شاعر کا انجام“ جسے محققین و ناقدین ناول، طویل ناول، افسانہ اور ناولت قرار دیتے ہیں، ٹھیک ایسی ہی مختلف رائے ”شہاب کی سرگزشت“ پر بھی دی ہیں۔ نیاز از خود اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں۔ لیکن اگر ناولت کی تعریف اور تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے تجزیہ کیا جائے تو ”شہاب کی سرگزشت“، ناولت کے فن پر کھرا تر ہے۔ چونکہ ایک چھوٹے سے کمینوس پر چند کرداروں کی مدد سے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ رحمت ازدواج

اور معاشرے کی تعمیر کے مخصوص پہلوؤں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ موضوع، مواد اور برتاؤ

Treatment کے لحاظ سے اسے ناولٹ کہنا درست ہوگا۔

”بقول ڈاکٹر سید شاہ علی“ ناولٹ کی حیثیت سے ایک شاعر کا انجام جتنی خام تصنیف

ہے اتنی ہی پختہ اور کامیاب شہاب کی سرگزشت ہے۔ اٹ

شہاب کا عشق نیم افلاطونی ہے۔ نیاز کا یہ ناولٹ ”افلاطون کے ان مکالمات

کی یاد دلاتی ہے۔ جو سمپوزیم Symposium کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ اس میں

افلاطون نے تاریخی حقیقی اور فکری پہلو کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے اپنے نظریے کو آسان

تدریس پیرائے میں انتہائی وضاحت سے پیش کیا ہے۔ لیکن یہ قابل لحاظ ہے کہ نیاز نے

یاد وجود اس کی ڈرامائی مکالمات Dramatic Dialogue کی ہیئت

کو اپنانے کے موضوع کے اعتبار سے صرف اس کے مرکزی خیال کو لیا ہے۔ اٹ

شہاب کی سرگزشت کا مطالعہ کرنے پر ایک بات ابھر کر سامنے آئی ہے وہ یہ کہ

نیاز کا یہ کارنامہ افلاطون کے مرکزی خیال چر بہ ہے مگر دونوں کے نقطہ نظر میں فرق ہے۔

افلاطون کے مطابق مرد کے لیے عشق کم درجہ اور صرف جذبہ تولید کی آرزو کا ماحصل ہے جبکہ

نیاز کا فلسفہ منفرد یعنی معشوق سے نکاح نہ کیا جائے کیوں کہ نکاح کے بعد محبت کا وہ جذبہ

پست ہو جاتا ہے۔ گویا ایسی عورت سے نکاح کرنا جو اس کا معشوق ہو۔ وہ مثبت موت کے

بمصادیق ہے۔

ناولٹ کے صفو ادل ہی پر قادی کی نگاہ مبذول کرائی گئی ہے اور اس تخلیق کو بیسویں

صدی کا ”معجزہ ادب“ کہا گیا ہے۔ مطالعہ، تجزیات، تخریہ کردار، تخیل کی نزاکت اور اس کے

بنیادی عنصر کی طرف اشارہ کیے گئے ہیں۔ نیاز کے ہم عصر ناولٹ نگار محنتوں گوڑ پوری شہاب کی سرگزشت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نیاز کو محض رومان نگار سمجھنا غلطی ہوگی اور میں وہ پہلے شخص ہیں

جنہوں نے افسانے میں Fiction نفسیاتی تجربے اور

کردار نگاری کو اہمیت کے ساتھ داخل کیا۔“

رومانی تحریک یا دوسرے لفظوں میں ادب لطیف والوں کے یہاں حقیقت نگاری کے برعکس جذبات نگاری کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ وہ پُرانی تہذیب اور اس پر عمل پیرا لوگوں کو منتشر کر کے فطرت کی پرستش کرتے ہیں۔ امیر علی لکھتے ہیں:

”وہ تہذیب کی مروجہ پابندیوں کو توڑ کر فطرت کی پرستش کرتے

ہیں اور جذبات کی تسکین کے لیے تخیلی دنیا کا سہارا لیتے ہیں۔

وہ عقل کے بجائے جذبات کے ہاتھ میں اپنی باگ ڈور دے

دیتے ہیں۔“

یہی وجہ ہے کہ نیاز فحشوری کی شخصیت شہاب کے نظریات اور افکار و خیالات کے توسط سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر سلیقے سے کی گئی ہے اس میں ایک شاعر کا انجام، جیسے نقاب نہیں ملتے۔

پلاٹ کے بعد اگر کردار نگاری پر غور کیا جائے تو سب سے پہلے نگاہ مرکزی کردار شہاب پر مرکوز ہوتی ہے جس کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ یوں تو نیاز نے اس کردار کے اندر دنیا و مافیہا کی تمام خوبیاں مدغم کر دی ہیں تاکہ کسی پہلو سے کوئی فانی نہ رہ جائے اس کے اوصاف و نظریات

بیان کرتے ہوئے شہاب کا تعارف کرایا ہے۔

نیا ذکاوت کو کسی حد تک ان کا اپنا کردار ہے۔ ورنہ ہمارے سماج میں اتنی خوبیوں سے پُر اشخاص چراغ لے کر ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملیں گے، چوں کہ انھیں اپنا نقطہ نظر واضح کرنا تھا اس لیے نیا ذکاوت نے اپنے کردار کی تخلیق میں کسی طرح کی کمی نہیں چھوڑی، اسے فطرت کے نظام کے علاوہ کتب بینی، فنِ مصوری، موسیقی سے زیادہ رغبت رہتی ہے، دلچسپی ہی نہیں رکھتا بلکہ اس پر اسے قدرت حاصل رہتی ہے۔ وہ اپنے دوستوں کو ہمیشہ انھیں چیزوں کے مطالعہ اور مشاہدے کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اپنے ایک دوست کے کہنا ہے: ”ایک سنجیدہ شخص کے لیے مطالعہ کتب و نقاشی سے بہتر شغل اور کوئی نہیں ہے۔“

محبت اور بکاح سے متعلق اس کا اپنا ایک فلسفہ ہے وہ دونوں کو بالکل جداگانہ سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دوست محمود کو اپنا مخصوص نظریہ بیان کرتے ہوئے سمجھاتا ہے:

”محبت و بکاح دو مختلف چیزیں ہیں، بکاح کا تعلق محبت سے بالکل نہیں ہے، صرف معاشرے سے ہے اس لیے وہ (سکین) معاشرتا کی دوسرے کی ہو سکتی ہے لیکن روحانی لحاظ سے وہ تمھاری ہے اور ہمیشہ تمھاری رہے گی۔“

شہاب اپنے فلسفی رنگ میں ”محبت“ کو واضح کرتے ہوئے محمود کو سمجھاتا ہے:

”میرے نزدیک محبت نام ہے ایک بے غرض انہماک کا ایک خود فراموش عوینت کا جو پیدا ہو حسن کو دیکھ کر خواہ وہ حسن ظاہری ہو

یاباطنی، واضح ہو یا غیر واضح، زمین میں ہو یا آسمان میں رہا، یہ امر کہ
محبت کرنے والا محبوب سے مل جانا چاہتا ہے یا نہیں اور یہ
خواہش فطری ہے یا غیر فطری اس کے متعلق میں صرف یہ کہہ
سکتا ہوں کہ وہ شخص جس کی محبت اس بات پر مجبور کرے۔
حقیقتاً محبت نہیں ہے بلکہ وہ ایک جذبہ شہوانی ہے اور اس
لیے غیر فطری نہیں۔،،،

یہی نہیں بلکہ ”محبت“ کا تجرباتی بیان ملتا ہے۔ جسے وہ مثالوں کے ذریعہ پیش
کرتا ہے۔ گویا نیا زمانے سے پورا فلسفی بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی عورتوں سے متعلق
اس کی رائے سے اتفاق کرنا بہتر نہیں۔ کیوں کہ نظریات اور تصورات تخیلی اور تصوراتی ہیں
کیوں کہ اس کی زندگی میں اتنے قریب کوئی عورت ایسی نہیں آئی۔ شہاب کا ساحل اپالا
پر عورتوں کا جانا صرف نمائش، آرائش اور زیبائش کی نمود ہی ہے لیکن وہ ان عورتوں کے
ساتھ مردوں اور بچوں نہیں دیکھتے جو بھتی کی نسوانی آبادی کے ساتھ ظلم کے مترادف ہے،
جس کا ایک قومی محرک گنجان فلیٹوں کی گھٹن سے عام صنی ہسی، نجات کی خواہش بھی
ہے۔،،،

شہاب کا عورتوں سے متعلق یہ فلسفہ سر اسر غلط ہے۔ ماہر نفسیات جو عورتوں کی نفسانی
کے بارے میں گراں قدر نظریات رکھتے ہیں۔ انھیں معلوم ہوگا کہ عورتیں اپنے حسن کی نمائش
جس کے لیے وہ ٹولہ سنگار کئے رہتی ہیں۔ تعریف و تحسین سے زیادہ عورتوں کے مابین
مطابقت کا جذبہ زیادہ ہوتا ہے۔ اس کا اثر مردوں پر ہوتا ہے، یعنی یہ داد، علت نہیں

نہیں معلوم ہے۔،، لے دوسری بات جو ذہن میں ابھر کر سامنے آتی ہے کہ شہاب جیسا فلسفی جو آزاد خیال اور مذہب کی پابندیوں کا متعصب ہے وہ کیوں کر ایسا تصور کر سکتا ہے۔ کہ عورتیں چہار دیواری کے اندر مقید رہیں بقول امیر غارنی "یہ نظریات نیاز کے خود اپنے ہیں وہ عورت کو گھر کی زینت سمجھتے ہیں۔ اس کے آگے ان کے یہاں عورت کا کوئی مصرف نہیں۔،، لے نیاز، شہاب کو اعلیٰ درجہ کا فلسفی دکھانے کے لیے ایسی باتیں، اس طرح کرتے ہیں کہ قاری کے ذہن میں برابر سوالات اٹھتے رہیں کہیں کہیں وہ غلو کی حد سے بھی تجاوز کر جاتے ہیں۔

شہاب اس قدر دماغ پرست ہے کہ اس کے دماغی تسلط کو ظاہر کرنے میں نیاز نے بڑی جدوجہد کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے مشفق محمود کو مشورہ دیتے ہوئے کہتا ہے :

”میں چاہتا ہوں کہ تم طلوع و غروب کے مناظر دیکھو اور ان میں جذب ہو جاؤ۔ تم ایک بھول کو شاخ پر جھومتا ہو اور دیکھو اور کائنات کو فراموش کر دو۔ تم پانی کو دیکھو اور تڑپو۔۔۔۔۔ چاند کو دیکھو اور بے قرار ہو جاؤ۔ یہاں تک کہ تمہاری ہر نظر تمہارے لیے ایک دفتر جذبات ہو جائے، اور تم اپنے وجود کو بالکل بھول جاؤ۔،،

نیاز فتح پوری ناولٹ کو منہ ہا پر پہونچانے کے لیے شہاب کی ملاقات ایک نریب

لڑکے کے کمراتے ہیں، جس کے سر سے سایہ پداری اٹھ چکا ہے۔ اس کے حالات سے اس قدر متاثر ہونا عین فطری ہے۔ اسی لیے اختر سے محبت ہونے کے باوجود شہاب لڑکے کی بیوہ ماں سے نکاح کرتا ہے تاکہ ان بچوں کی کفالت کر سکے، بچوں کے اس کے نزدیک نکاح کا تعلق معاشرے سے ہے۔ شہاب طفیل سے اپنی شادی سے متعلق اپنا نظریہ بیان کرتا ہے اور دلیل کے ساتھ سوسائٹی کی اہمیت اور افادیت پر روشنی ڈالتا ہے۔

نیا نے شہاب کا عقیدہ ایک بیوہ سے کمرہ اپنے عصری معاشرے کے ایک کام اور بیچیدہ مسائل کا حل تلاش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ شہاب جو اپنے فلسفہ کے مطابق نکاح کی اہمیت و افادیت اسلامی نقطہ نظر سے صرف اس لیے تسلیم کرتا ہے تاکہ معاشرے کی بیوہ عورتیں اور یتیم بچوں کی کفالت صحیح طریقے سے ہو سکے۔ امیر علی لکھتے کہ: ”نکاح محبت اور سوسائٹی کی تعمیر پر جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ اسلامی عقائد پر مبنی ہے۔“

یوں تو نیا نے شہاب کے کردار کی پیکر تراشی میں اپنا سارا زور تاثیر و عینی مطالعہ و مشاہدہ صرف کرنے کی کوشش کی ہے مگر شہاب، جیسا کہ کردار ہمارے معاشرے کا جیسا جاگتا کردار معلوم نہیں پڑتا۔ اس نادلت کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ یہ کردار کسی دوسری دنیا کا معلوم ہوتا ہے۔ وہ نیا شاید نیا کی اپنی دنیا ہو جو ان کے ذہن اور دل تک محدود ہے۔

شہاب کے بعد اگر کوئی کردار اپنی افادیت لکھتا ہے تو وہ ہے اس کا دوست محمود اور دادا کارہ اختر سکینہ کا کردار متوسط گھرانے کی ایک پڑھی لکھی صابو خاتون کا ہے جو بڑی حد تک کامیاب ہے۔ محمود، شہاب کا بگڑی دوست ہوتے ہوئے بھی اس کے

نظریے سے اتفاق نہیں کرتا۔ اس فلسفی کے برخلاف محمود کے کردار میں کچھ جان ضرور ہے یہی وجہ ہے کہ شہاب کے سمجھانے سے وہ ذہنی طور پر اس کی باتوں سے اتفاق تو کرتا ہے مگر اپنے دل اور محبت کے ہاتھوں مجبور رہتا ہے۔ مگر یہی محمود جو سکینہ کو عزیز ترین رکھتا ہے، شادی کے بعد مشترکہ خاندان کے گھریلو مسائل کے باعث فرار حاصل کرتا ہے۔ پھر اپنے دوست کی معشوقہ اختر سے تعلقات کافی حد تک بڑھتا ہے جو دوستی کے نام پر بدنامدار غیہ ہے جب اختر محمود سے نکاح کی بات کرتی ہے اس وقت اسے مال جانا جیسی باتیں اکردار کو متفاد بنانا ہے۔ مجموعی طور پر محمود کا کردار کمزور اور خام ہے۔

”ایک شاعر کا انجام“ کے انضال کی طرح اختر پہلی نظر میں شہاب پر عاشق ہو جاتی ہے، حسن و عشق محبت اور زندگی جیسے اہم مسئلے پر وہ کسی حد تک شہاب سے مماثلت رکھتی ہے۔ اختر اسٹیج کی دنیا کی مانی جاتی مشہور قاصدہ ہے جو ہر رات اپنے حسن اور فن کے مظاہر سے ناظرین کے قلب و جگر میں ایک جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔ اسے دولت، عزت، شہرت اور داد تحسین سب کچھ ملتا ہے مگر اس کے اندر کی عورت مری نہیں ہے وہ نفسیاتی طور پر بے بس ہے اسے بہادری کی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شہاب پر جان دینے لگتی ہے۔ نیاز نے اس کردار کو ابھارنے اور اس کی نفسیاتی و جنسیاتی خواہشات کو پیش کرنے کی بھرپور کوشش کرنے کے باوجود اپنے مقصد میں کامیاب نہیں آتے۔ کیوں کہ اپنے خیالات، اخلاق اور دوستی کے فرائض کی انجام دہی کے بعد بھی اختر، شہاب کو رام نہیں کر پاتی۔ محبت کی بھیک مانگنے پر شہاب کی سخت کلامی پر وہ انتقاماً شادی شدہ محمود سے تعلقات بڑھا کر اس سے ”نکاح“ کرنا چاہتی ہے۔ یہاں بھی ناکام ہونے پر وہ شراب کا سہارا لیتی ہے۔ اس طرح کہیں وہ بالکل فلسفی دکھائی دیتی ہے تو کہیں پر اس کے اوصاف سماج کے لیے ہلکے دیرِ خطر معلوم دیتے ہیں مگر آخر کار سکینہ کا خط پڑھنے کے بعد وہ ایک نسواں اسکول کھول کر سوسائٹی کی تعمیر میں منہمک ہو جاتی ہے، گویا شہاب اور اختر دونوں سماج کی خدمات

اپنے اپنے طریقے سے کرنے لگے ہیں۔

ناولٹ کے سارے کردار حقیقی نہ ہو کر تخیلی اور داستانی معلوم پڑتے ہیں مخصوص نظریہ اور اپنے مقصد کے تحت شاعرانہ انداز بیان میں پیدا کیے گئے کرداروں کا فائدہ معاشرہ کی تعمیر و خدمات پر ہوتا ہے۔

زبان، اسلوب، مکالموں اور تکنیک کے لحاظ سے وہی نقائص ملتے ہیں جو ایک شاعر کے انجام میں ہیں۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے فارسی، عربی کے ادق اور ثقیل الفاظ کی بھر مار ہے۔

البتہ عبادت میں بشریت اور انشا پر داندی کے جوہر دکھائے گئے ہیں جو ناولٹ کے لیے موزوں نہیں۔ سارے کردار و کی زبان اور مکالمے ایک جیسے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ مکالمے اتنے طویل ہو گئے ہیں کہ کہیں کہیں قاری کی دلچسپی اور قہقہہ کی روانی بگڑ جاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جہاں تک تکنیک کا سوال ہے پچھلے صفحات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ نیاز نے افلاطون کے ڈرامائی مکالمات کی تکنیک اردو ناولٹ میں پہلی دفعہ استعمال کیا ہے۔

مجموعی طور پر افادیت اور ہمہ جہت کے لحاظ سے شہاب کی سرگزشت اردو ناولٹ کے ترویج میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ جس میں اردو کی رومانی تحریک کا بھی پرتو نظر آتا ہے۔

شیاما (۱۹۱۷ء) کشن پر ساد کول کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ اگرچہ نقادوں نے ناول کے زمرے میں صرف اس کی فہرست سازی کی ہے اور سرسری طور پر اسے سماجی ناول بتایا ہے، لیکن درحقیقت فنی اور تکنیکی نقطہ نظر سے اسے تشکیل دور کے ناولٹوں میں پہلا مکمل ناولٹ ہی نہیں بلکہ ایک شاہکار ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ: "ناولٹ نگاری کے فن کو جس زور و اثر اور کمال کے ساتھ برتنے میں وہ کامیاب ہوئے

ابتدائی دور کے فن کاروں میں کسی نے ناولٹ کے فن پر خصوصی توجہ نہیں کی، بلکہ ان کے نزدیک کہانی کو موثر اور اصلاحی پیکر میں پیش کرنا مقصود تھا۔ بطور صنف ادب ناولٹ کا تصور بھی نہ تھا۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ کشن پرساد کول نے ”شیاما“ کو ناولٹ سمجھ کر نہیں لکھا، بلکہ قصے کا پلاٹ اور کردار کے طویل کہانی سے زیادہ طویل اور تشریح طلب صنف اور ناول کے مقابلے میں انھیں کسی ایسی صنف کی تلاش تھی جہاں اختصار سے کام لیا جاسکے۔ غالباً انھوں نے غیر شعوری طور پر شیاما کی تخلیق کی۔ یہ تو ان کی صلاحیت کا ثمرہ ہے کہ شیاما ناولٹ کے فن کی کسوٹی پر کھرا تر گیا جس کے نتیجے میں کوئی کا شمار ناولٹ نگار کی فہرست میں داخل ہو گیا۔

”شیاما“ میں انھوں نے ہندو معاشرے کا ایک اہم اور پیچیدہ مسئلہ یعنی عورت کے لیے طلاق نہ حاصل کرنے کا حق اور اس کے مختلف پہلوؤں کو بڑی عمدگی سے نمایاں کیا ہے۔ مختصر کینوس پر محض دو مخصوص کرداروں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے جن کے گرد یہ ناولٹ گھومتا ہے، موضوع زبان و بیان اور برتاؤ (Treatment) کے لحاظ سے ”شیاما“ اردو کا بہترین ناولٹ ہے جسے ابتدائی دور کے ناولٹوں کی پہلی صف میں رکھا جاسکتا ہے۔

”شیاما“ اپنے معرکہ کا بھرپور ترجمان ہے جس میں کشن پرساد کول نے اپنے دور کے سماج کے اہم رجحانات کو بڑے سلیقے سے اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے ہندو سماج بالخصوص کشمیری برہمنوں میں بڑھاپے خراب رسم و رواج، قدیم روایات اور ان کے مضر اثرات کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہیں۔ یہ ناولٹ دراصل اپنے عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی رجحانات اور عوام کا آئینہ دار ہے۔ یہی وہ سبب ہے کہ اس میں ہندوستان کے ابتدائی بیسویں صدی کی

سماجی، سیاسی اور معاشی سرگرمیاں جلوہ گم ہیں۔

شیاما کے فن تکنیک پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی یہاں تک لکھتے ہیں کہ: ”اردو میں شاید کٹن پر سادہ کول کی شیاما سے بہتر ناولٹ کوئی نہیں ہے،“ اے علی عباس حسینی سے دوسف مرست تک تقریباً سبھی ناول اور ناولٹ کے نقاد اسے اصلاحی ناول یا ناولٹ تصور کرتے ہیں۔ علی عباس حسینی رقمطراز ہیں:

”انداز بالکل اصلاحی ہے، لیکن مصنف نے ناول کے نتیجہ پر دوچار

جلے لکھ کر اپنے کو ناصح اور ریفارمر کے خطاب سے بہت ہی خوبی

سے بچا لیا ہے۔“ اے

علی عباس حسینی کے انھیں خیالات اور تاثرات کو اپنی زبان دیتے ہوئے ہیل بخاری لکھتے ہیں کہ:

”ناول میں اصلاحی رجحان کے ساتھ ساتھ خرافیت کا عنصر بھی داخل

کر دیا تھا۔ لیکن کتاب کے چند آخری جملوں سے مصنف نے ممکنہ

الزامات کی جواب دہی کر کے اپنا دامن بچانے کی بھی کوشش

کر لی ہے۔“ اے

شیاما کو اصلاحی ناولٹ قرار دینے کے بعد مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ

”اس ناول (ناولٹ) کا انداز رومانی ہے۔ کیوں کہ شیاما کی بغاوت صرف ذہنی رہتی ہے، عملی

صورت اختیار نہیں کرتی۔ یہاں بھی بس ایک جذباتی آرزو مند ملتی ہے جو رومانی تحریک کے

اے ڈاکٹر احسن فاروقی: ادبی تخلیق اور ناول ص ۱۳۵

اے علی عباس حسینی: ناول کی تنقید و تاریخ ص ۳۹۰

اے ہیل بخاری: ناول نگاری ص ۱۰۹

لکھنے والوں کا امتیازی وصف ہے۔،،،

’شیاما‘ ناول کے پلاٹ کے لیے موزوں ہے۔ پھر بھی کہیں کہیں پلاٹ میں جھول نظر آتا ہے۔ جسے کول نے بڑی خوبصورتی سے بچانے کی سعی کی ہے۔ اسی لیے پلاٹ کا یہ جھول زیادہ نمایاں ہونے نہیں پاتا۔ دو مخصوص کرداروں کی کرداریت اور تصادم پر ناول نگار نے پوری توجہ مرکوز رکھی ہے۔

جہاں تک اس ناول کے کرداروں کا تعلق ہے، عنوان سے ہی ظاہر ہو جاتا ہے کہ شیاما ناول کا مرکزی کردار ہے جس کی پیکر تراشی میں کول نے اپنی اعلیٰ ظرفیہ اخلاق کا اولد سلیقہ بیتن ثبوت دیا ہے۔ جس میں ’شیاما‘ کی خوبیاں، خامیاں، نفرتیں، محبتیں، مجبوریاں، خود مختاریاں، سارے سامنے آ جاتی ہیں۔،،، جس کے باعث اس کا کردار فطری اور جاندار معلوم پڑتا ہے، پتہ نہیں کیوں فاضل نقاد علی عباس حسینی کو شیاما کے کردار میں ’ناکامی‘ کے علاوہ اور کوئی چیز نہیں موصوف لکھتے ہیں کہ ’شیاما‘ کے کردار میں سوائے ناکامی کے کوئی ایسی بات نہیں ملتی جو ہم پر کوئی دیر پا اثر ڈالتی ہو۔،،، اسے انھیں کے خیال کی تائید کرتے ہوئے اسل بجاری لکھتے ہیں کہ: ’شیاما‘ کا کردار ناکامی کا مجسمہ ہے۔،،، لیکن اگر غور کیا جائے تو ایسی کوئی چیز نظر نہیں آتی، بلکہ شیاما کا کردار اپنے دور کی مظلوم شادی شدہ عورتوں کی ذہنی، جذباتی اور حقیقی زندگی کی سچی تصویر کشی کرتی ہے۔ شیاما پڑھی لکھی اور اپنا مخصوص مزاج رکھنے کے باوجود کسراں میں پیش آنے والے تمام تر ظلم و ستم، خواہ وہ شوہر

۱ ڈاکٹر یوسف سرست : بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۳۸ / ۳۷

۲ ایضاً ص ۱۵۰

۳ علی عباس حسینی ناول کی تاریخ اور تنقید ص ۳۵۱

۴ اسل بجاری اردو ناول نگاری ص ۱۰۹

کے ہوں یا ساس کے بڑے جبر و تحمل کے ساتھ برداشت کرتی ہے۔ وہ پریشانی اور مصیبت کے وقت بھی بڑے عزم و استقلال کے ساتھ حالات کا مقابلہ کرتی ہے۔ لیکن جب اس پر ہمت لگائی جاتی ہے اور اسے گھر سے دوری کے ساتھ بکال دیا جاتا ہے تب اس کے اندر کی عورت بیدار ہو جاتی ہے اور اس کی باغیانہ روح جاگ اٹھتی ہے۔ یہ جذبہ اس حد تک بڑھتا ہے کہ وہ سماج اور مذہب کے مرتب کئے ہوئے اصولوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔ آگے چل کر اس کے اندر ملک کے سیاسی نقل و حرکت کے خیالات بھی پیدا ہوتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر وہ سماج اور مذہب کو ہدف تنقید بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی پابندیوں کے ہوتے ہوئے بھی وہ پرکاش سے محبت کرتی ہے اور مرتے وقت تک اس کے اندر محبت کا جذبہ برقرار رہتا ہے۔

کردار بنگامی کے لڑکے شیاما، کا کردار بوسے ناول پر غالب ہے۔ جو ہمارے سماج کی جیتی جاگتی تعلیم یافتہ خواتین کی نمائندگی کرتا ہے۔ مرنے سے قبل اپنے ایک خط میں اپنے عہد کے ہندوستانی معاشرے پر زبردست نکتہ چینی کرتی ہے:

”دھرم شاستر کی پرانی مراد اکو بالائے طاق رکھ کر قانون میں اس

طرح ترمیم ہونی چاہیے کہ مرد صرف ایک شادی کر سکیں اور دوسرے

عورتوں کو بھی دوسری شادی کرنے کا حق ہو۔“

شاید اسی وجہ سے یوسف سرمست نے شیاما کو باغیانہ شور کا نقیب کہا ہے۔ لکھو بی بی کا کردار ہمارے سماج کے سائنس کی ایک سچی تصویر ہے جو کردار بنگامی کے لحاظ سے کامیاب اور دلچسپ ہے۔ ناول کے تقریباً سبھی نقادوں نے لکھو کے کردار کو کامیاب تسلیم کیا ہے۔ پرکاش کا کردار ایک شریف عاشق، مخلص دوست اور سادہ لوح انسان

کی ترجمانی کرتا ہے، اپنی جگہ پر کاش کا کردار درست ہے۔ شیاما کی موت کے بعد اس کا بھگتی کی طرف رجوع ہونا، ایک لحاظ سے کردار کو کمزور کرتا ہے لیکن ناولٹ بنگالہ نے بڑی خوش اسلوبی سے اس ناولٹ کو اصلاحی اور مثالی ہونے سے صاف صاف بچا لیا ہے۔ شیاما کا کردار ناولٹ کا محور و مرکز ہے بقیہ کردار اپنی اپنی جگہ بالکل درست ہیں جو مرکزی کردار کے معاون ثابت ہو کر کہانی کو آگے بڑھانے میں کارآمد رول ادا کرتے ہیں لکھو بی بی کا کردار جاذب و جاندار ہے۔

زبان سادہ، سلیس اور عام فہم ہے گویا کرداروں کی اپنی زبان معلوم پڑتی ہے جو کہ ناولٹ کا وصف ہے۔ مکالمہ اچھے ادا کر ائے گئے ہیں، بیانیہ اسلوب میں اس کا شمار اردو کے کامیاب ناولٹ میں کرنا چاہیے، تکنیک کے لحاظ سے یہ نذیر احمد کے ناولٹ ”ایامی“ کی آزادی بیگم سے کافی مماثلت رکھتا ہے اس کے علاوہ ایک بڑا وصف جو اس ناولٹ میں پیش کیا گیا ہے، وہ سماج کے اور ملک کے مختلف مسائل پر بحث و مباحثہ اور اظہار خیال ہے۔ البتہ شیاما کے گھر کے سبھی افراد کے تاثرات کی پیشکش، ناولٹ کا فن برداشت نہیں کرتا پھر بھی مجموعی طور پر شیاما کا شمار اردو کے اولین اور بہترین ناولٹ میں کیا جانا چاہیے۔

روٹی رائی | ردھنی رائی (۱۹۰۷ء) فنی ادبی تکنیکی طور پر خایموں سے متعلق پریم چند کا پست ناولٹ ہے۔ انھوں نے ”روٹی رائی“ کے ذریعہ اپنے عصر کے ہندوستان کو بیدار کرنے، اپنے آباد اجداد کی روایات اور خصوصیات سے راجپوت سوراؤں کے کارناموں کو موضوع بنایا تاکہ وہ اپنے بزرگوں کی شجاعت سے درس لے سکیں۔

ردھنی رائی کے سن اشاعت سے متعلق پریم چند کے نقادوں کا خیال ہے کہ پہلی بار یہ ناولٹ رسالہ ”زمانہ“ کا پور میں قسط دار اپریل ۱۹۱۱ء تا اگست ۱۹۱۱ء شائع ہوا۔ ڈاکٹر جعفر رضا سن اشاعت سے متعلق لکھتے ہیں :

”یہ ناولٹ پہلی بار زمانہ میں اپریل تا اگست ۱۹۰۶ء قسط وار شائع ہوا۔ اردو ہندی دونوں میں آسانی سے ملتا ہے۔ اردو میں پہلی بار امرت لاجپت رائے اینڈ سنس لاہور سے شائع ہوا۔ ہندی میں پہلی بار امرت رائے نے ہنس پرکاشن الہ آباد سے ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔۔۔۔۔ ”منگل چرن“ میں شامل ہے۔“

ایک دوسری جگہ وہ ”روٹھی رائی“ پر ناولٹ کی ہر ثبت کرتے ہوئے رقمطراز ہیں: ”پریم چند نے کاپنہور کے دوران ”کشمیا“ کے ساتھ ہی ساتھ اپنا ناولٹ ”روٹھی رائی“ لکھا۔ اسے بعض نقادوں نے اسے پریم چند کا افسانہ قرار دیا ہے جو بہر حال افسانہ کے مزاج سے تجاوز کر جاتا ہے۔“

پریم چند کی نگاہ میں اس تخلیق کی کتنی وقعت تھی، اس بات کا یقین ثبوت ہے کہ وہ اپنی زندگی میں اسے ہندی اور انگریزی میں شائع کرانا چاہتے تھے لیکن ان کی یہ خواہش پوری نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر جعفر رضا ”روٹھی رائی“ کے ہندی اور انگریزی تراجم سے متعلق اپنی کتاب ”پریم چند فکر و فن“ میں لکھتے ہیں:

”روٹھی رائی کا ہندی ترجمہ پریم چند کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ پروفیسر فراق گود کپھوری نے راقم السطور کو بتایا کہ پریم چند اس کا انگریزی ترجمہ شائع کرنا چاہتے تھے انھوں نے فراق صاحب سے ترجمہ کرنے کی خواہش کی تھی جسے انھوں نے قبول کر لیا تھا لیکن بعض وجوہ سے ترجمہ نہ ہو سکا اور وعدہ وعدہ رہا اور روٹھی رائی کا ہندی

ترجمہ پہلی بار منگلپورن میں شائع ہوا۔ ۱۱۱۷ھ

اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ پریم چند نے ہی سب سے پہلے اردو افسانوی ادب کو ایک نئے مزاج و آہنگ کے ساتھ نئے شعور اور حقیقت پسندی کا رجحان دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شمار ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سر فہرست کیا جاتا ہے مگر ان باتوں سے قطع نظر اگر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ جہاں ان کے جسم میں ترقی پسندی کے خون دوڑ رہے تھے وہیں انھوں نے اپنے بزرگوں کی بنائی روش اور اپنے آب و اجداد کی مر یاد کو بھی فراموش نہیں کیا۔ کشن پر ساد کو ل اس نکتہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”وہ اس حقیقت سے واقف تھے کہ مستقبل کے عروج و اقبال کی فلک نما عمارت مہنی کی ہی تاج و دریاہ کی بنیادوں پر کھڑی کی جاسکتی ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے وہ حقیقت نگار تو ضرور تھے لیکن حقیقتاً ان کے وجود کا غیر معیار پرستی کے عناصر سے گونڈھا گیا تھا۔ اس کا ثبوت ان کے مختصر افسانوں سے ملتا ہے جو انھوں نے راجستھان کی روایات اور راجپوت سوامیوں کے کارناموں کے متعلق لکھے ہیں۔“

بہر کیف، ان بیانات کی روشنی میں اگر ”روٹھی رانی“ کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”روٹھی رانی“ جسے ناول، مختصر ناول اور ناولٹ کے نام دیے گئے ہیں۔ دراصل پریم چند کا روایتی انداز میں لکھا تاریخی ناولٹ ہے انھوں نے اس ناولٹ

۱ ڈاکٹر جعفر رضا پریم چند فکر و فن ص ۱۴۸

۲ کشن پر ساد کو ل نیا ادب ص ۹۳/۹۴

کو لکھنے سے قبل راجستھان کے راجاؤں کی تاریخ اور ان ادگر کے ماحول کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد اسے پُرد قلم کیا۔ تاریخی ناول کی حیثیت سے ”روٹھی رانی“ کا اپنا ایک خاص مقام ہے۔

پریم چند اس ناول کا پلاٹ تاریخی پس منظر میں اپنے روایتی انداز سے بُنتے ہیں۔ وہ بیانیہ اسلوب میں راجستھان کے راجپوت گھرانے کی ایک ملکہ کی خودداری اور سرت کی عکاسی حقیقی پیرائے میں اجاگر کرتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار اُمانے (روٹھی رانی) کا ہے جس کے گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ تاریخی ناول ہے۔ پلاٹ روایتی انداز میں سادا اور اکہرا ہے۔ پلاٹ میں قہر پن اور Suspense موجود ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ سے ہر کردار اپنی نمائندگی کرتا ہے۔ روٹھی رانی کا کردار راجپوت عورتوں کی خودداری، عصمت و عفت اور جائگے فحش کی زندہ مثال ہے، راجاؤں کا کردار راجپوت راجاؤں کی شراب نوشی، شباب و عیش پرستی کے ساتھ ہی ساتھ ان کی شجاعت کو بھی پیش کرتا ہے، بھرلی کا کردار زیادہ جاندار اور حقیقی ہے۔

زبان و بیان کے لحاظ سے ناول کسی حد تک کامیاب ہے، مکالمے اچھے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ ناول تاریخی ہونے کے باعث پریم چند اس میں وہ ندرت پیدا نہیں کر سکے، جو ناول کا بنیادی وصف ہوتا ہے۔ البتہ تاریخی الفاظ سے اس کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

بیوہ (مئی ۱۹۳۲ء) ابتدائی دور کے ناول میں اپنا مخصوص مقام رکھتا ہے۔ یوں تو پریم چند کا پہلا ناول ”روٹھی رانی“ (۱۹۰۷ء) کو تسلیم کیا جاتا ہے جس کا شمار تاریخی ناول کے پس منظر میں کیا جا چکا ہے۔ فنی نقطہ نظر سے ”بیوہ“ کی مقبولیت میں اضافہ اس لیے ہو جاتا ہے کہ وہ ناول کے لوازمات کو قدرے پورا کرتا ہے۔

ناول کے نقادوں نے "بیوہ" کا شمار پریم چند کے مشہور ناولوں میں کیا ہے مگر بحیثیت ناول کسی نے تفصیلی جائزہ نہیں لیا۔ "روشنی رانی" کا جائزہ لیتے وقت اس بات پر تفصیل سے روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ پریم چند کے عہد تک ناول کا وجود بحیثیت صنف ادب نہیں تھا یہ تو بعد کے محققین نے ناول کو ایک الگ صنف قرار دیا۔ بہر حال جہاں تک بیوہ کے اختصار کا تعلق ہے رگو کہ راقم الحروف ضخامت کے لحاظ سے بیوہ کو ناول نہیں مانتا، اس سلسلے میں پریم چند کا ایک اہم مکتوب ملتا ہے جو انھوں نے ۳ ستمبر ۱۹۲۹ء کو کیشورام سردال کو لکھا تھا۔ "میں نے حال میں دو چھوٹے ناول لکھے ہیں: "نرملہ" اور "پرتگیا" (بیوہ) دونوں میں سے کسی کا دعویٰ کلا کرتی ہونے کا نہیں ہے۔ ان میں کم و بیش سماج کی برائیوں کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔" ۱

پریم چند نے اپنے ناول "ہم خرمادہم ثواب" کو کچھ ترمیم و ترمیم کے بعد مختلف ناموں سے مختلف زبانوں میں لکھا۔ سب سے پہلے انھوں نے "ہم خرمادہم ثواب" (۱۹۰۶ء) اردو میں لکھا جس کا ہندی ترجمہ "پرمیا" کے نام سے کیا اور اسی ناول کی اساس پر ہندی میں سب سے پہلے پرتگیاں (۱۹۲۹ء) اور بعد میں یہی اردو میں "بیوہ" کے نام سے ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا۔ بقول مدن گوپال: "نئی بوتل میں پرانی شراب ہے۔" اے "بیوہ" "ہم خرمادہم ثواب" کے اساس پر استوار ہے غور و فکر کرنے پر دونوں میں یکسانیت و مماثلت ہونے کے باوجود نظریہ کافرق واضح ہو جاتا ہے۔

در اصل ہندوستان کے سیاسی و سماجی اور معاشی حالات کے ساتھ ہی ساتھ پریم چند کے تخلیقی فکر و فن میں بتدریج تبدیلیاں بھی ہوتی گئیں، یہی وجہ ہے کہ بیوہ کی تخلیق

تک پریم چند کے نظریہ فکر میں کافی تبدیلی آگئی تھی۔ ان کے یہاں قوم و ملک کی خدمت اور اصلاح کا جذبہ فروغ پاتا رہا تھا۔ ”ہم خمداد ہم ثواب“ میں ان کا نظریہ بیوہ عورتوں کی دوسری شادی اور جذباتی آسودگی تک محدود رہا مگر ”بیوہ“ میں ان کا مقصد معاشرتی تعمیر اور قومی خدمت کا اشارہ ہے، چوں کہ ناولٹ نگار اپنے عہد کی قدروں اور متعدد مسئلوں پر نگاہیں مرکوز رکھتا ہے۔ اس لیے پریم چند نے اس ناولٹ میں بیوہ عورتوں کی نفسانی خواہشات کو دبانے کے لیے ان کی تمام تر توجہ قومی اور سماجی امور کی طرف مبذول کرائی ہے تاکہ وہ اپنی عصمت و عفت محفوظ رکھ سکیں۔ اگرچہ پریم چند کا یہ نظریہ بیواؤں کا وقتی تحفظ ہو سکتا ہے لیکن حل قطعی نہیں۔

پریم چند نے ایک بیوہ سے شادی کر کے ہندو سماج کے فرسودہ رسم و رواج اور روایات پر ضرب کاری کی ہے۔ انھوں نے جس عہد میں یہ ناولٹ لکھا اس وقت ہندوستانی سماج گوناگوں مسائل سے دوچار تھا اور پورے ہندوستان میں اصلاحی اور سماجی تحریکوں کی باعث نوجوان طبقہ خوش آئند مستقبل کے لیے کوشاں تھا۔ اسی وجہ سے ان کے اندر ایک نیا عزم اور شعور بیدار ہو رہا تھا۔ چوں کہ پریم چند کا تعلق ان تحریکوں سے براہ راست تھا۔ اس لیے ان کی تخلیقات پر ان تحریکوں کا پرتو نمایاں ہے۔

انھیں عواہل کے پیش منظر میں انھوں نے اپنے عہد کے ”رسوگی“ جیسے سنگین مسئلے کے مخصوص پہلوؤں کو اپنے ناولٹ ”بیوہ“ میں پیش کیا ہے۔ پریم چند نے ہندو معاشرے کی فرسودہ رسومات، روایات اور مذہبی اصولوں کو توڑ کر آگے بڑھنے کا عزم و حوصلہ عطا کیا۔ بالخصوص سماج کے نام نہاد مذہبی اجارہ داروں کے خلاف بلا خوف و تردید صدائے احتجاج بلند کیا ہے، جو باعصمت و باعفت بیوہ عورتوں کی مجبوریوں سے مستفیض ہو کر ان کا استحصال کرتے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ہندو سماج کے متوسط گھرانوں میں فروغ پاتا رہے فرسودہ رسم و رواج اور روایات کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کی کوشش کی، جو اپنے

عصری معاشرے کی یہی تصویر کشی ہے۔

”بیوہ“ کا پلاٹ چھوٹے کینوس پر بیوگی، جیسے اہم مسئلے کے متعدد پہلوؤں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایک متوسط درجہ کے ہندو سماج پر تعمیر کیا گیا ہے۔ سیدھے سادھے اور متوازن انداز میں کہانی اپنے نقطہ عروج کی طرف پہنچتی ہے، جو فنی اعتبار سے مکمل اور کامیاب ہے۔ ناولٹ کا سیر دامت رائے، ایک سنجیدہ وکیل ہے، جو ”آریہ سماج“ تحریک کا سرگرم رکن بھی ہے۔ ہندو سماج کی فلاح و بہبود بالخصوص بیوہ عورتوں کی حفاظت اور کفالت کے لیے فکر مند رہتا ہے اور وہ اپنے نظریات اور تصورات سے جو منصوبہ بناتا ہے اسے عملی جامہ پہنانے کی جدوجہد میں سرگرداں رہتا ہے۔

پلاٹ سادہ اور متوازن ہوتے ہوئے کہانی پن اور دلچسپی جیسے عنصر کو برقرار رکھنا پریم چند کی صلاحیت کا بین ثبوت ہے۔ مگر مقصد اور مسئلے کی رُود سے تجزیہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ ”ناولٹ“ بیوہ عورتوں کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے ان کا اصل صرف رہا ہوا زندگی تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بیوہ عورت کے ساتھ ہی ساتھ سماج کی تعلیم یافتہ لڑکیوں کے شعور اور قوم و سماج کی بیش بہا لڑکیوں کی وسیع النظری کی بھی تصویر کشی ”پرما“ جیسے کردار سے کی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے ”بیوہ“ کا تجزیہ کرنے پر اپنا تاثر یوں پیش کیا ہے: ”کتاب کا موضوع بیوہ ہے مگر روشنی بیوہ اور سہاگن دونوں قسم کی عورتوں پر ڈالی گئی ہے اور یہ درس دیا گیا ہے کہ مذہب کے اصولوں پر راضی ہو جانے ہی میں اطمینان قلب حاصل ہو سکتا ہے۔“

مذکورہ بیان کی روشنی میں یہ کہنا درست ہو گا کہ اس ناولٹ میں پریم چند نے

بیوہ عورتوں کے مسئلے کو جس انداز میں پیش کیا ہے وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ مگر مسئلے کا حل کمزور ہے جو دھوا آشرم اور آدرش داد کی تنگ حجرے تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ اگرچہ پورے ناولٹ میں خود پریم چند آدرش داد اور قومیت کے جذبوں سے معمور نظر آتے ہیں۔

”بیوہ“ کے سارے کردار اپنے مخصوص مزاج اور مقصد کے عکاس ہیں، امرت رائے اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جو کردار نگاری کی مدد سے ناکام کہا جاتا ہے جو اپنی شریک حیات کے داغ مفارقت کے مصائب سے دوچار رہتا ہے پریماسے دلی محبت ہونے کے باوجود اپنی زوجیت میں نہیں لیتا۔ اس کا سبب آریہ سماج کے ایک مذہبی گرو کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔ پریم چند نے امرت رائے کے کردار میں نیکی، صبر و تحمل اور انسان دلی جیسے جذبوں کو کوٹ کوٹ کر بھر کر اسے محض مثالی بنا دیا ہے جو تقریباً بھیتی دنیا کے بے عتقا ہے۔ ہمیں امرت رائے کی زندگی میں کوئی ایسی تڑپ اور گھن گرج نہیں دکھائی دیتی جو انسانی فطرت کا خاصہ ہوا کرتی ہے۔ اس کی زندگی کا نصب العین صرف ”دھوا آشرم اور آدرش“ تک محدود رہ گیا ہے۔ فطری ارتقاء مفقود ہے۔ کرداری نگاری کے لحاظ سے بیوہ کے بعد لکھے جانے والی تخلیق میں جو فنی رچاؤ اور کردار کا فطری بہاؤ ملتا ہے، بیوہ میں وہ جوہر اصلاح اور آدرش کی نذر ہو گیا ہے۔ امرت رائے نے ”دھوا آشرم کی تعمیر کی خاطر محبت، دوستی اور دولت جیسی گہراں قدر چیزوں کو خیر آباد کہا ہے۔ ہمارے معاشرے میں امرت رائے جیسا کردار شاذ و نادر طے گا جو اتنی ساری خصوصیات کا حامل ہو۔

امرت رائے کی اعلیٰ ذہانت اور وسیع النظری اس وقت بھی ظاہر ہوتی ہے جب وہ اپنی منگیتر ”پریماسا“ کی شادی پر و فیسردان ناتھ کے ساتھ ہو جانے کے لیے اپنے دوست کو رضامند کرتا ہے۔ چوں کہ بیوی کی موت کے قبل پریماسا کا رشتہ دان ناتھ سے طے تھا اس لیے امرت رائے کی دلی خواہش رہتی ہے کہ وہ پریماسے شادی کر لے۔ وہ خود لالہ بدری

ناٹھ کے خط کا جواب اپنی تحریر میں رقم کر کے دان ناٹھ سے دستخط کرنے کے لیے بھند رہتا ہے۔

یہاں پریم چند نے دوستی کے فرائض کو ملحوظ رکھتے ہوئے امرت رائے کے جذبات اور اشارہ کی موثر عکاسی کی ہے۔ ”ودھوا آشرم اسے متعلق امرت اور پریمیا کی طرز گفتگو کے باعث دان ناٹھ خاک و شہرہ میں مبتلا ہو جاتا ہے اور یہی وہ شہرہ دونوں کے بیچ نفرت کی کھائی کے مانند دکھائی دینے لگتی ہے۔

نظریات میں تفریق ہوتے ہوئے بھی امرت رائے دوستی کے رشتہ کو برقرار رکھنے کا متعین رہتا ہے۔ آخری دم تک اس رشتہ کا پاس رکھتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس دان ناٹھ اسے اپنا حریف ہی نہیں تصور کرتا بلکہ اس کے ایک اہم جلسہ کو منتشر کرنے کے لیے اپنے چند نام نہاد مذہبی ٹھیکیداروں اور بھی خواہوں کی بات میں آکر غنڈوں کے ذریعہ امرت رائے کو پتھوانا چاہتا ہے۔ امرت رائے کو یہ معلوم ہونے پر کہ یہ سازش دان ناٹھ کی ہے، پھر بھی وہ صبر و استقلال کا ثبوت دیتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جب دان ناٹھ کو اپنی غلط فہمی کا انکشاف ہوتا ہے اور اپنی یہودہ حرکتوں پر افسوس کرنے کے بعد پریمیا کے ساتھ امرت رائے کے یہاں معذرت کرنے جاتا ہے۔ امرت رائے اس وقت بھی اسی خندہ پیشانی کے ساتھ استقبال کرتا ہے۔ بالآخر دان ناٹھ اور باتیں کرنے کے بعد جب اس کی شادی سے متعلق دریافت کرتا ہے تو امرت رائے ہنسے فخریہ لہجے میں دان ناٹھ کے اس سوال کا جواب دینے لگتا ہے:

”۔۔۔۔۔ آشرم کی طرف اشارہ کر کے، دیکھو ایسی جینہ تم نے اور کہیں دیکھی ہے!

اپنی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔ ایسی ایسی اور کئی جائیں اس پر قربان کر سکتا ہوں۔۔۔۔۔ اس کے ساتھ میری زندگی بڑے

منہ سے کٹ جائے گی۔ یہ ازدواج واحد کے عہد کرنے کا وقت ہے۔ متعدد ازدواج کے دن گئے ہیں۔

امرت رائے کے اس جواب سے اس کا شادی سے متعلق تصور واضح ہو جاتا ہے۔
المختصر امرت رائے کے کردار کی تخلیق میں مصنف نے انسان دوستی، خلوص، صبر و تحمل، قومی و سماجی تعمیر اور ایثار کا جذبہ جیسی صفات پنہاں ہیں جس میں قوم کی ترویج اور معاشرہ کی تعمیر کی کار فرمائی دکھائی دیتی ہے۔

در اصل یہ کردار پریم چند کا اپنا کردار معلوم پڑتا ہے۔ جس کا واضح ثبوت ایک بیوہ سے شادی کرنا ہے۔ علاوہ ازیں ان کا آدرش دادی ہونا، مذہب کا جذبہ جو امرت رائے کے کردار میں دکھایا گیا ہے۔ وہ پریم چند کی آریہ سماج مذہب میں دلچسپی اور سرگرمی کا نتیجہ معلوم پڑتا ہے۔ ”بیوہ“ لکھتے وقت ان کے نظریہ فکر میں تبدیلی، قون جذبہ کی کار فرمائی اور بہترین معاشرہ کی تمنا وغیرہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ امرت رائے کے پس پردہ پریم چند بذات خود دکھائی دیتے ہیں۔ کردار نگاری کی خصوصیات کے لحاظ سے امرت رائے کا کردار متحرک اور جاندار بن کر فحش مثالیت اور آدرش داد کی نذر ہو گیا۔

امرت رائے کے بعد ناولٹ کا اہم اور موثر کردار پریم کا ہے۔ جو امرت رائے سے عقیدت رکھتے ہوئے ہمیشہ ایک بیوی ہونے کی وجہ سے شوہر پرستی میں کسی طرح کا کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتی۔

پریم کا کردار تعلیم یافتہ اور ترقی پسند ذہنیت کی گارڈوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کے محبت خود داری، شعوری بیداری اور ترقی پسند ذہانت کی حقیقی اور موثر ترجمانی کرتے ہیں ناولٹ نگار کا محقق کامیاب نظر آتا ہے جو سچائی اور صداقت پرست ہونے

کے ساتھ ہی ساتھ سماج کی عورتوں یا خصوصاً بیوہ عورتوں کی صلاح و بہبود کی خاطر متفکر ہونے کے ساتھ مذہب کی غیر ضروری اور فرسودہ رسم و رواج کی مذمت کرتی ہے۔ پریمائی جذبہ کے ساتھ ہی ساتھ امور فائدہ داری میں اپنا جواب نہیں رکھتی وہ اپنے گھر کو جنت بنا دیتی ہے۔ سب سے بڑی بات کہ شادی کے بعد بھی امرت رائے سے محبت ہونے کے باوجود وہ کبھی بھی امرت رائے سے ملنے کی کوشش نہیں کرتی تاکہ شوہر کے ذہن میں کسی طرح کا کوئی شبہ نہ ہو یہی وجہ ہے کہ جب امرت رائے دان ناٹھ کے گھر ملے آتا ہے تو ”پریمیا“ کی حالت غیر ہوتی نظر آتی ہے، امرت رائے سے اپنے شوہر کے خیالات و نظریات سے اتفاق نہ کرتے ہوئے اس کی غلط فہمی دور کرنے کی کوشش کرتی ہے جو حق پرستی اور بیباکی کی بہترین مثال ہے۔ فنی نقطہ نظر سے پریمیا کا کردار حقیقی اور فطری ہے جس کی پیش کش میں مصنف نے بڑی ہمدردی کا ثبوت دیا ہے۔

پورنا بھی ناواٹ کا کردار اہم ہے جس کے ذریعہ پریم چند ہندو سماج کی بیوہ عورتوں کی بے چارگی بے بسی اور کمپرسی کی جیتی جاگتی تصویر حقیقی پر اسے میں پیش کرتے ہیں۔ بعض جگہ بیوہ عورتوں کی نفسیاتی کیفیات اور ہنسائی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے ناواٹ کو نقطہ عروج تک پہنچایا ہے۔

پریم چند نے سماج و مذہب کا لفظ رکھتے ہوئے ایک بیوہ کے جذبات اور مذہبی تصورات کو بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ بالآخر ”پورنا“ کو جب اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ وہ بیٹھے دھوکا دے کر میری عزت لوٹا چاہتا ہے اس وقت اس کے اندر کی چھپی باجمعت عورت بیدار ہو جاتی ہے اور کلا پر ساد کو شدید زخمی کر کے خودکشی کا ارادہ کرتی ہے۔ پریم چند کو چوں کہ بدھو آشرم کی اہمیت کو اجاگر کرنا تھا اس لیے پورنا کو خودکشی سے بعض رکھ کر اسے آشرم پہنچا دیتے ہیں جہاں وہ کمرش کی بھگتی میں سکون و آسودگی حاصل کرتی ہے۔

سمیٹہ اکا کمر دار بھی اہمیت کا حامل ہے۔ کملہ پر سادہ اکا کمر دار سماج کے نام نہاد شریف زادوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ جو دھرم اور شرافت کا طمع چڑھا کر سماج کی مجبور و بے یار و مددگار عورتوں کی عزت لوٹتے ہیں۔ ناولٹ کے روئے کمر دار بنگاری کو کسی حد تک برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ ناولٹ کا فن زیادہ کمر داروں کی اجازت نہیں دیتا، پھر بھی ”پریمیا“ اور ”پورنا“ کے کمر دار حقیقی اور فطری ہیں۔

زبان اور مکالمہ کے لحاظ سے ”بیوہ“ کامیاب ناولٹ کہا جاسکتا ہے کیوں کہ کمر داروں کی اپنی زبان ہے، پریم چند نے جہاں گاؤں کے بد معاش اور غنڈوں کی زبان سے مکالمہ ادا کرایا ہے وہاں اس بات کا التزام رکھا ہے تسلیم یافتہ افراد کی زبان اور غیر تعلیم یافتہ کمر داروں میں فرق واضح ہے زبان صاف ستھری اور عام فہم ہے۔ ماحول اور معاشرت کے لحاظ سے ہی زبان استعمال کی گئی ہے اسی لیے ہندی الفاظ ناولٹ کو فطری بنا دیتے ہیں۔ طرز بنگارش، اسلوب اور تکنیک بیانیہ اور پُرانے انداز کی ہے، مقصد یا نقطہ نظر کی پیش کشی میں پریم چند اس حد تک کامیاب نہیں ہیں، پریم چند ”بیوگی“ کے مسئلے کو ضرور اٹھایا ہے۔ مگر اس کا حل ”دوسری شادی“ نہ کر کے بیوہ اشرم تک محدود رہ جاتا ہے۔ ”بیوہ“ عورتوں کے مختلف گوشوں کو اجاگر کرنے سے زیادہ بیابنا عورت پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ شاید اس کی وجہ ان کا ترقی پسند ہونے کے بعد قومیت، وطنیت کا جذبہ ہے جو بیوہ کا صرف سطحی سماجی حل پیش کرتا ہے۔

مجموعی طور پر پریم چند کے اپنے منفرد نقطہ نظر کی چھاپ پورے ناولٹ پر غالب رہتی ہے جہاں ان کی اصلاحی، سماجی، مذہبی جذبہ کی کار فرمائی کے ساتھ ہی ساتھ ان کا ادب و ادب اور ایثار پورے ناولٹ کا کوالیفک کرتا ہے۔ وہ بیوگی کے مسئلے کے مختلف

پہلوؤں کو روشن ضرور کرتے ہیں مگر اس کے حل کے لحاظ سے ”ہم خرماد ہم ثواب“ کہیں
 زیادہ موثر و کارآمد ہے جس کے خاتمے میں وہ بیوہ کی شادی کی ضرورت محسوس کرتے
 جب کہ ”بیوہ“ میں مصنف کا سارا زور تاثر ”ودھوا اشرم“ تک محدود رہ جاتا ہے۔
 ان تمام فایوں کے باوجود ناول کے ابتدائی نقوش کی حیثیت سے بیوہ کا ایک خاص
 مقام ہے۔

باب چہارم

اردو ناولٹ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

۱۹۵۹ء تک کے سیاسی، سماجی و ادبی صورت حال

اردو ناولٹ کا سرسری جائزہ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

اردو کے چند اہم ناولٹوں کا تنقیدی تجزیہ

۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء

موضوع، مواد اور اسلوب کے لحاظ سے ۱۹۳۶ء سے قبل کے ناولٹ پر اس عہد کی مختلف تحریکات کا غلبہ رہا، جو اپنے مخصوص انداز اور نصب العین کی شکل میں نمودار ہو کر کامیابی کی راہ پر گامزن تھیں۔ ان تحریکات کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ہندوستانی عوام میں قومی و سیاسی شعور بیدار ہونے لگا۔

ان تحریکات کے اور بھی مقاصد تھے، مگر غالب رجحان، سماجی رسومات اور غیر ضروری روایت سے بغاوت تھی۔ چنانچہ ان کے زیر اثر پیدا ہونے والی ذہنی بیداری اور جلدوجہد کے جذبہ کو فروغ دیا نہیں کیا جاسکتا، علاوہ ازیں انگریزی حکومت کی تعلیمی پالیسی کے مابین ہندوستانیوں کے اندر شعور کی پختگی، ذہنی بیداری اور ایک نئی منہمک نے جنم لیا۔ وہ اپنے گلے سے غلامی کا خاردار طوق اتارنے نیز نامساعد حالات سے نبرد آزما ہونے کے لیے فکر مند ہی نہیں ہوئے بلکہ ایک مستحکم عزم و ارادہ کے ساتھ سرگرم عمل بھی ہوئے۔ ان تحریکات سے ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہوا کہ فرسودہ رسومات و روایات اور توہم پرستی سے شعوری انحراف شروع ہوا اب معاشرے میں مذہب کو سائنس اور عقل کی کسوٹی پر پرکھا جانے لگا جس کے سبب ایک واضح، صاف ستھری اور صحت مند روایت نے جنم لیا۔ سائنسی علوم کی پیش قدمی نے آہستہ آہستہ اہل ملک کو ذہنی پستی اور ناآسودگی کے گرداب سے نکال کر انھیں خود اعتمادی کے ساتھ جدوجہد کے لیے آمادہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ ان کے اندر مستحکم قوت ارادی اور عملی جذبہ بھی پیدا کیا۔

بیسویں صدی کے ادراکل کے عالمی حالات، محرکات اور عوامل پر نگاہ ڈالنے پر یہ حقیقت خود بخود سامنے آجاتی ہے کہ دنیا کے کئی ایک ملک بے اطمینانی، انتشار و ذہنی کشمکش کے دور سے گزر رہے تھے۔ پہلی جنگ عظیم نے ساری دنیا بالخصوص یورپین ممالک کو قدرے متحیر و بیدار کر دیا تھا۔ جس کے زیر اثر سماجی و معاشرتی طرز زندگی میں ایک اہم انقلاب رونما ہوا۔ روس کے اہم انقلاب نے بھی پوری دنیا کو متاثر کیا جس کے باعث سوشلسٹ افکار و نظریات رفتہ رفتہ یورپ اور پھر پیر دن یورپ کئی ملکوں میں اپنے تاثرات مثبت کرنے لگے۔

دوسری جنگ عظیم نے خاص طور سے جرمنی میں خوف دہرا اس اور دہشت کی فضا ہموار کر دی تھی۔ یسولینی کے بعد ہٹلر ایک زبردست فاشیزم کے روپ میں نمودار ہوا جس نے اپنے سفاکانہ مظالم کی ایک ایسی مثال قائم کی جو تاریخ انسانی کا ایک عظیم المیہ ہے۔ اس نے فاشیزم کی تبلیغ و اشاعت کا بیڑا اٹھایا اور اسے قبول نہ کرنے والوں کو قتل و غارت کر دینا اس کا شیوہ تھا۔ انھیں اسباب کی بنا پر خوف دہرا اس کے بادل منڈلانے لگے۔ بالآخر اس پر خطر اور بھیانک طوفان سے ادیبوں اور دانشوروں کو فاشیزم Fascism کے بڑھتے ہوئے اقدام کو اکھاڑ پھینکے کی فکر ہوئی اور انھیں اس کے خلاف لکھنے پر مجبور بھی کیا جو انسانیت کا خون بڑی بیدردی اور سفاکی کے ساتھ بہا رہے تھے۔ سجاد ظہیر اس عہد کے بین الاقوامی حالات اور سیاسی رجحانات کا جائزہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”دفترک کا مقدمہ، فرانس کے مزدوری کی بیداری آسٹریا کا ناکامیاب مزدور انقلاب، آج ان واقعات کی اہمیت اکثر لوگوں کے لیے کچھ نہیں، لیکن ہمارے لیے بہت کچھ، یہ تو بالکل ظاہر معلوم ہوتا ہے کہ انسانیت کے لیے بہت دنوں تک امن ممکن نہیں کاغذات ہو گیا ہے، بڑی سخت کشاکش جہد و جہد بین الاقوامی

جنگ، انقلاب کے دور کا آغاز، ہم اپنے چاروں طرف دیکھ رہے
 تھے۔ کیا ادمیت کبھی بھی اس سیلاب آتش و آہن سے نجات حاصل
 کر سکے گی؟ اور کیا یہ ممکن تھا کہ ہم نوجوان جن کی رگوں میں زندگی کا
 گرم خون گردش کر رہا تھا، اپنے کو اس طوفان سے بچا
 سکیں گے۔۔۔

عین اسی زمانے میں چند ہندوستانی طلباء جو حصول تعلیم کی غرض سے لندن میں
 مقیم تھے، ان میں فکر و شعور کی بالیدگی کے زیر اثر ان میں عزم و استحکام اور متعدد قسم کی
 صلاحیتیں پرورش پا چکی تھیں کہ وہ حالات کا بغور مشاہدہ کریں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان
 طالب علموں کا دنیا میں ہو رہے تغیرات، محرکات اور ان کے ردِ عمل سے منہ موڑنا ناممکن
 تھا۔ طالب علموں کے اس گروہ میں بعض ایسے بھی تھے جن کی ادیب بننا دلی تمناں تھیں۔
 سجاد ظہیر کے علاوہ ملک راج آنند، جیونی نگوش، پرمود سین گپتا، محمد دین تاثیر وغیرہ شامل
 تھے، جو واقعی ترقی پسند واقع ہوئے تھے۔ دراصل ان لوگوں نے یورپ میں دانشوروں اور ادیبوں
 کے کارناموں سے متاثر ہو کر ۱۹۳۵ء میں انگلینڈ کی سرزمین پر ایک انجمن بنائی جس کا
 پہلا اجلاس لندن کے ٹانکنگ ہوٹل میں ہوا اس انجمن کا نام

Indian Writer

پہلا اجلاس لندن کے ٹانکنگ ہوٹل میں ہوا اس انجمن کا نام

Progressive Associates رکھا گیا۔

یہ ایسوی ایشن جب اپنے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی، اسی دوران فاشزم
 کے خلاف دنیا بھر کے ادیبوں نے ایک مشترکہ پلیٹ فارم تیار کیا۔ دنیا کے دانشوروں
 ادیبوں کو تازہ تازہ صورت حال پر غور و خوض کرنے اور اسے علی جامع پہنائے کی دعوت دی۔
 انسانیت اور تہذیب و تمدن کا فاشزم کے نام پر قتل و غارت کا جو بازار گرم تھا اس کی

حفاظت کے لیے ادیبوں نے ایک تنظیم بنائی جسے World Congress

of Writer's for the Defence of Culture کے نام سے

موسوم کیا گیا۔ اس تنظیم میں میسکم گورکی، ردین رومان، طابس مان ہنری ماربوس، آندریس مارلو، والڈ فرینک جیسی بلند قامت شخصیات کی شمولیت تھی۔ ان ادباء کی موجودگی میں ایک بین الاقوامی کانفرنس پیرس کے ”بال بولیے“ ہال میں منعقد ہوئی۔ جس میں ملک راج آند اور سجاد ظہیر کے علاوہ ہندوستان سے کوئی بھی نمائندہ نہیں تھا۔ کانفرنس میں جو اپیل شائع ہوئی اس میں کہا گیا تھا:

”رفیقانِ قلم، موت کے خلاف زندگی کی ہمنوائی کیجئے ہمارا قلم،

ہمارا علم، ان طاقتوں کے خلاف رکھنے نہ پائے جو موت کی

دعوت دیتی ہے، جو انسانیت کا گلا گھونٹتی ہے، جو روپیوں کے

بل پر حکومت کرتی ہیں، جو کارخانہ داروں اور زہر دستوں کی

آمریت قائم کرتی ہیں اور جو بالآخر فاشزم کے مختلف روپ

دھار کر سامنے آتی ہیں اور یہی طاقتیں ہیں جو معصوم انسانوں

کا خون چوستی ہیں۔۔۔۔۔ دنیا بھر کے محنت کشو! اپنا ہاتھ

آپ کے ہاتھ میں دیئے ہیں ہم آپ کے ساتھ ہیں ہمیں متحد

ہونا چاہیے۔۔۔“

سجاد ظہیر اور ملک راج آند کانفرنس کے اغراض و مقاصد سے بے حد متاثر

ہوئے۔ ایک نئے عزم و دل سے ان کے جذبات سے سرشار ہونے پر ان لوگوں نے اپنے

ملک کی خارج حکومت کے خلاف جدوجہد کرنے، اور ان کے ذریعے ہو رہے انتہا

کے خلاف اپنی ہم تیز تر کردی۔ ظاہر ہے یہ سارے منصوبے بیرون ملک بیٹھ کر پورا کرنا ناممکن تھا۔ اس لیے ان لوگوں نے اس انجمن کی بنیاد ہندوستان میں قائم کرنے کی ہنر کی۔ تاکہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اس کی ترقی و ترویج عمل میں آسکے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں نے اپنی اس انجمن کے منشور کی کاپیاں ہندوستان کے سرگرداں ادیبوں اور دانشوروں کو ارسال کیں۔ پریم چند کے پاس جب مینوفیسوٹو کی کاپی پہنچی تو انھوں نے اس کا پڑتیاک خیر مقدم کیا اور اس کا ترجمہ اپنے رسالہ میں شائع کر دیا۔

گزشتہ صفحات پر اس جانب اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ۱۹۳۳ء کے قبل ہندوستان میں جو تحریکات اپنی خدمات انجام دے رہی تھیں، ان میں علی گڑھ تحریک کا اپنا مخصوص مقام رہا۔ گو کہ یہ تحریک خالص ادبی تھی مگر ذہنی طور پر یہ احتجاج کا ایک انداز تھا، جس نے ترقی پسند تحریک کو پھیلنے اور پھولنے کے لیے ایک خوشگوار ماحول عطا کیا۔ اب یہاں اس حقیقت کا اظہار کر دینا ضروری ہے کہ بین الاقوامی سطح پر ہولے ہولے تحریکات، انقلاب اور فائزم کے خلاف ہندوستان کی فضا اس وقت کن مراحل سے گزر رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کو بخوبی سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس عہد کے ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تناظر کا ایک سرسری جائزہ لیا جائے تاکہ اس کے اغراض و مقاصد کے ساتھ ہی ساتھ اس کی خدمات کا صحیح علم ہو سکے۔

پہلی جنگ عظیم اور روسی انقلاب اور دوسری جنگ عظیم کے رد عمل نے براہ راست ہندوستان کی متعدد تحریکوں کو متاثر کیا۔ ہندوستان پر روس کے انقلابی اثرات پہلے سے ہی مرتسم ہو چکے تھے۔ فائزم کے خلاف انھیں جدوجہد کرنے کا ایک جھیل بھی بل چکا تھا جو ہندوستان کی تحریک آزادی اور برطانوی سامراج کی چوبیس ہلانے کے لیے کوشاں تھے۔ ہندوستان چھوڑو، تحریک زور پکڑتی جا رہی تھی۔ کسانوں، مزدوروں

اور پیمانہ طبقہ کا مذہب دست استحصال ہو رہا تھا۔ بالآخر یہ طبقہ بھی حصول آزادی میں سرگرم حصہ لینے لگا۔ چنانچہ صبر و ضبط کا جذبہ بغاوت کی شکل میں تبدیل ہونے لگا۔ جیوں جیوں وقت گزرتا گیا، ہندوستان میں بھی یورپین ممالک کی طرح تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔ ”اس وقت کانگ کا ہندوستان پہل جنگ عظیم میں انگریزی راج کیلئے خون بہانے کے بعد آنے والی دوسری جنگ عظیم سے قبل کی کساد بازاری، معاشی بے دھالی اور سیاسی خلفشار کے دور سے گزر رہا تھا۔“ ۱۷ جن کی بنا پر ساری دنیا میں ہو رہے تھے افکار و خیالات نے ایک تبدیلی ہندوستان میں بھی پیدا کی۔

سائنس رجحانات اور جدید تصورات کے اثرات یہاں تک پہنچے کہ غیر ضروری چیزیں جو مذہب سے وابستہ تھیں، ادھیرے ادھیرے ماند پڑنے لگیں۔ بالآخر مذہبی عقیدے اور جوش و خروش میں برمی حد تک کمی آنے لگی اور پیرانی قدروں کی شکست و ریخت نے نئی قدروں کی تلاش کی طرف مائل کیا۔ ۱۸ اشتراکیت اور مارکسیت کے مخصوص رجحانات جو ساری دنیا میں تیزی کے ساتھ پھیل رہے تھے بقول پنڈت نہرو کہ ”ساری دنیا اس کی طرف دیکھ رہی تھی۔ بعض خوف و نفرت سے اور دوسرے اس راستے کو اختیار کرنے کی امید اور خواہش کے ساتھ۔“ ۱۹ چوں کہ ہندوستانیوں کا اقتصادی استحصال ہو رہا تھا معاشی طور پر بھوکے افلاس کا سلسلہ تھا یہی وجہ ہے کہ اقتصادی استحصال اور معاشی نابرابری کے نتیجے میں اشتراکیت کے اثرات تیز سے تیز تر ہونے لگے۔ صورت حال یہاں تک پہنچ گئی کہ حصول آزادی میں سرگرداں انڈین نیشنل کانگریس کے ایشیجے بھی پوئلہج

۱۷ سلیم اختر: اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ ص ۱۷۷

۱۸ یوسف مرت: بیسویں صدی میں اردو ناول ص ۲۸

۱۹ Pt. J.L. Nehru's Soviet Russia 1

کا نعرہ بلند کیا۔

بین الاقوامی اور ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والے مسائل اور تبدیلیوں کا کوئی ایف کرنے کے بعد بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ملک گیر پیمانہ پر پھیلی ہوئی اپنی ابتدا اور زندگی کے مختلف شعبوں کی طرح ادب بھی اس کا اثر قبول کیے بغیر نہ رہ سکا جو ترقی پسند ادب کی صورت میں نمودار ہوئی اور آگے چل کر ہندوستانی سیاست (جدوجہد آزادی) کا ایک لازمی جز بن گیا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں: ”ادب ادب کی وہ جدید تحریک جو ترقی پسندی کے نام سے موسوم ہے دراصل دو عناصر ترکیبی سے بنی ہے پہلی حقیقت نگاری اور دوسری انقلابی تحریک۔“ اسے اسی طرح سلیم اختر بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”اس تحریک کے ادبی مقاصد اور تنقیدی منصب کا بعد اگانہ مطالعہ گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کا تو موجودہ صدی کے دوسری اور تیسری دہائی کے سیاسی اور اقتصادی حالات کے تناظر ہی میں درست مطالعہ ہو سکتا ہے، دراصل اپنے عصر کی طرح یہ تحریک بھی ذہنی سطح پر احتجاج کا ایک انداز ہی تھی۔“ ۱۲

ہندوستان کے انہیں سیاسی، سماجی تحریکات و تعزیمات نیز بین الاقوامی حالات و کوئی ایف کے پس منظر میں باضابطہ یہ ترقی پسند ادبی تحریک قیام عمل میں آئی۔ یوں تو لندن میں اس کی بنیاد کی پہلی نشست پہلے ہی رکھی جا چکی تھی جس سے متعلق گزشتہ صفحہ

۱۲ عزیز احمد ترقی پسند ادب ص ۵

۱۳ سلیم احمد ادب کی مختصر ترین تاریخ ص ۱۷۷

پروڈشن ڈالی جا چکی ہے۔ لندن سے واپسی کے بعد سجاد ظہیر نے ۱۹۳۷ء کے آخر میں
 الہ آباد میں ایک میٹنگ کی، پھر رفتہ رفتہ مختلف صوبوں اور مختلف بڑے شہروں میں
 اس انجمن کی شاخیں بن گئیں۔ اردو کے علاوہ دوسری ہندوستانی زبان و ادب نے اس
 تحریک کو مستحکم بنانے میں زبردست حصہ لیا۔ پھر وہ وقت بھی آ گیا جب ترقی پسند تحریک
 کا پہلا تاریخ ساز اجلاس (۱۹۳۶) لکھنؤ میں ہوا۔ اس جلسے کی صدارت کے لیے منشی
 پریم چند کا نام تجویز کیا گیا۔ اس کانفرنس کی دو تین باتیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ پہلی
 اس انجمن کا منشور (اعلان نامہ) دوسری منشی پریم چند کی افتتاحی تقریر اور تیسری اسی
 درمیان انڈین نیشنل کانگریس کا اجلاس جس کے باعث سیاسی طور پر اس انجمن کو کافی
 تقویت ملی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے اس اجلاس میں ہندوستان کی بلند قامت ہستیاں
 موجود تھیں۔ اس کانفرنس میں پیش کیے جانے والا اعلان نامہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔
 جس سے انجمن کے اغراض و مقاصد صاف ظاہر ہوتے ہیں۔

اس اجلاس میں منشی پریم چند کا معرکہ الآراء خطبہ صدارت کئی زادیوں سے اہمیت
 کا حامل ہے۔ بالخصوص فوجوان ادیبوں کے لیے انھوں نے ایک راہ ہموار کی۔ علاوہ ازیں انھوں
 نے ادب کی بنیادی مقاصد و افادیت کے پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے مندرجہ ذیل لفظوں
 میں اپنا خطبہ ختم کیا:

”ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھڑا ہو گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ
 ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو جو ہم
 میں حرکت انگامہ اور سچینی پیدا کر سکے، سلاستے نہیں، کیوں کہ اب
 اور زیادہ سونا موت کی علامت ہو گا۔“

رفتہ رفتہ ترقی پسند ادب کے اغراض و مقاصد کو بروئے کار لانے میں ترقی پسند مصنفین اپنے تخلیقی جوہر کو نمایاں کرنے لگے۔ جن کے تحت اردو ادب ترقی کی منزل پر گامزن ہوا۔ اسی دور ان کئی ادبی رسائل بھی اشاعت پذیر ہوئے جو دراصل اسی تحریک کے ترجمان بنے۔ ابھی اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں نے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہی کی تھی کہ ان میں نظریاتی فرق پیدا ہوئے لگابالآخر رد عمل اور مخالفت کے طور پر متعدد قسم کے اعتراضات ابھر کر سامنے آئے اور اس طرح موافقت اور مخالفت میں قلمی بحثیں شروع ہو گئیں۔

چوں کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ بعض نوجوان ادیب اس تحریک کے مقاصد کو سمجھ گئے سوچے سمجھے بغیر ادب میں وہ ساری چیزیں پیش کرنے لگے جس کا ترقی پسند تحریک کے بنیادی مقاصد سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔ بلکہ حقیقت نگاری کی ترجمانی ان لوگوں نے ادب نعرہ اور لذیت کے علاوہ کچھ نہ دیا۔ چند ترقی پسندوں کو چھوڑ کر بقیہ سبھی نے اپنا بنیادی مقصد اشتراکیت کا پرچار اور اصول پسندی کے جوش میں اشتراکی طرز کے انقلاب کو اپنا نصب العین سمجھا۔ مارکسیت اور انقلاب کو موضوع بنایا۔ پھر رفتہ رفتہ اس تحریک کے روح رواں بھادوہیر اور ان کے رفقاء ادب کو پس پشت ڈال کر سیاسیات میں الجھ پڑے۔ اور بعد میں اشتراکیت کا نعرہ بلند کر دیا۔

ایک سمت مارکس اور اشتراکی ادب کی تخلیق ہو رہی تھی تو دوسری طرف فرائیڈ کے تحلیل جنس کا فلسفہ پیش کیا جا رہا تھا۔ ان کے اثرات اس قدر مرتسم ہوئے کہ سماج کی ہر شے جنسی لذیت کے دھامے میں نہنے لگی، گویا ان کے اعصاب پر عودت اس

قد غالب ہو گئی کہ بس اس کے علاوہ اس کے پاس سماج کا اور کوئی مسئلہ نہ رہا ہو۔
ظاہر ہے ترقی پسند تحریک کا مقصد ایسا قطعی نہیں رہا۔ بعض ترقی پسند ادیب مقصدیت
کے نام پر سادی چیزوں کو خالص اشتراکی نقطہ نظر سے دیکھنے لگے۔ جس کے زیر اثر ان کے
فعل و عمل میں ایک تضاد پیدا ہو گیا۔ تحریک کے بنیادی مقاصد جس کا اعلان بڑا
جوش و خروش کے ساتھ پہلی کانفرنس (دیکھو صفحہ ۹۳) میں کیا گیا تھا، مسخ
ہوتا گیا۔

انہیں وجوہات کی بنا پر بعض ترقی پسندوں کو اس بات کا احساس ہونے لگا کہ یہ
تحریک سیاسی ہوتی جا رہی ہے۔ بہر حال اس امر سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا کہ اس تحریک کے
پس پشت ملکی و غیر ملکی سیاسیات کا فرما تھی۔ جن لوگوں نے اسے ”سیاسی تحریک“ ہونے کا
الزام لگایا، ان کا جواب دیتے ہوئے سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

”ہماری تحریک پر جو الزام لگائے جاتے ہیں وہ غلط ہیں یہ صحیح
نہیں کہ ترقی پسند ادب تحریک کسی بیرونی یا دشمن طاقت کے اشارے
پر ہمارے ملک میں جاری کی گئی ہے۔ وہ ادب کی ایسی تحریک ہے۔
جس کی بنیاد حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی ہے۔۔۔۔۔
ترقی پسند ادیبوں کی انجمن سیاسی پارٹی نہیں ہے، وہ ادب کی تخلیق
اور ترقی پسند خیالات اور نظریات کی ترویج کا ایک تہذیبی ادارہ
ہے۔ اس کے ہر گز یہ معنی نہیں کہ ادیب سیاسی امور پر کوئی رائے
نہ رکھیں اپنی انجمن کے ذریعہ وقتاً فوقتاً اس کا اظہار
نہ کریں۔۔۔“

اس سے متعلق مختلف قسم کے اعتراضات اور اس کے جوابات کی نوک جھونک شائع ہونے لگی۔ نتیجہ کے طور پر بعض مصنفین (جو ترقی پسند تھے) اس تحریک سے لڑتے اور کٹے گئے۔

دوسری اہم بات جس نے ترقی پسند ادب کو بھڑکایا، وہ تھا مادہ کسیت کا غلبہ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ سارا ادب روس نواز ہو کر اشتعالیت کی اندھی تقلید کرنے لگا۔ پھر وہی ادب ترقی پسند کہلایا جانے لگا، جس پر سرخ جھنڈے کا عکس نمایاں ہو۔

المختصر ترقی پسند ادیبوں نے ادب کو فرسودہ رسم و رواج، عشق و محبت اور داستانِ فضا سے نکال کر سماج کے اہم مسئلوں کی طرف عوام کے ذہن کو مبذول کرایا۔ یہی نہیں بلکہ اردو ادب میں ایک نئی روح بھونکی۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہونا چاہیے کہ صرف اشتراکِ تہذیب و تمدن کے مقلد ہو کر اپنے مذہبی، تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی قدروں کو فراموش کر دیں۔ ظاہر ہے کہ جس سماج میں ہم پر دھن پڑا ہے، میں، اس کے تہذیبی اور معاشرتی پہلوؤں سے کسی طرح بے خبر بھی نہیں رہ سکتے۔ مثال کے طور پر سجاد ظہیر کا یہ جملہ کہ ”کیونٹ کہیں بھی ہوں وہ اپنے مسلک کو نہیں چھوڑ سکتے۔“ اس قسم خیالات ہمارے اپنے تہذیبی، معاشرتی اور تمدن سے تال میل نہیں کھا سکتے۔ سجاد ظہیر کے اس خیال کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند ادب صرف اشتراکِ دانشمانی نقطہ نظر کا پروپیگنڈہ دہر چار بن کر رہ گیا۔

اس تحریک کو بالخصوص فرانڈ کے فلسفہ تحلیل جنس کی اندھی تقلید نے زبردست نقصان پہونچایا کیوں کہ بعض ادیبوں نے سماج و معاشرے کے ہر مسئلے کو فرانڈ کے مخصوص نقطہ نظر سے دیکھا۔ فیشن اور حقیقت نگاری کے چکر میں یہ لوگ کچھ ایسا پڑے کہ ان کے اوپر ”عورت اور جنسیت“ سدا ہو گئی۔ ایک طرح سے ترقی پسندوں کے یہاں اس طرح

کی حقیقت نگاری، مادیاتی، تحریک کار و عمل ثابت ہوئی۔ ہر چند کہ زندگی کا ایک اہم مسئلہ جنس بھی ہے لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ زندگی اور سماج میں جنسیات سے اہم اور مسائل ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عریانی، فحاشی اور لذتیت کے باعث یہ تحریک بدنام ہونے لگی اور اعتراضات کا سلسلہ روز بروز نہ در پکڑنے لگا، جس کا انکشاف ترقی پسند تحریک کے بانیوں نے بار بار رسائل اور جلسوں میں کیا۔ ان کے نزدیک وہ لوگ جو عریانیت، فحاشی اور لذتیت سے لطف اندوز ہو کر تخلیق کرتے، میں، ان کا تعلق ترقی پسند تحریک سے ہرگز نہیں، مگر لکھے دالے اپنے مخصوص انداز سے الگ نہیں ہوتے، ”عمل طور پر ترقی پسند تحریک اس (بیان) پر عمل نہ کر سکی۔ اگر وہ ایسا کرتی تو عزیز احمد، منٹو اور عصمت جیسے بہت سے ادیب اس تحریک سے کٹ کر رہ جاتے۔“

یوں تو کہنے کے واسطے یہ بھی کہا گیا کہ ہم فرائیڈ کو اپنا امام تصور نہیں کرتے۔ لیکن ترقی پسند مصنفین فرائیڈ کے فلسفے کی مدد لیے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ پاتے۔ یہ عریانیت اور لذت کو شہ قوم و سماج کے لیے کس قدر مہلک اور تباہ کن اثرات ڈال سکتی تھیں۔ اس پہلو پر اظہار خیال کرتی ہوئی متاثر شیریں لکھتی ہیں کہ:

”ہمارے یہاں جنس نگاری پر بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ جنس زندگی کا ایک اہم جز ضرور ہے لیکن اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ دی جا رہی ہے۔ شاید مغربی ادب کی ۱۹۲۰ء کے بعد کی جنسی بھوک، جنسی نا آسودگی جنسی بے راہ روی بس انھیں کے ذہن سے ہمارا ادب بھر پڑا ہے۔ مرد کی تصویر بھی سیاہ ہے اور عورت کی تصویر بھی۔ انوس تو یہ ہے کہ عورت کے قلم سے کھینچی ہوئی“

عورت کی تصویر بھی سیاہ ہے۔۔۔

سردار جعفری نے غالباً انہیں خامیوں کی وجہ سے اس طرح ادب تخلیق کرنے والوں کو ترقی پسندوں کے زمرے سے الگ کر دیا۔ وہ رقمطراز ہیں کہ ”ترقی پسند ادب نیا ادب ضرور ہے لیکن سادہ انیا ادب ترقی پسند نہیں ہے۔۔۔ اسے ان میں کچھ اس طرح کے نظریاتی اختلاف پیدا ہوئے جس کی وجہ سے اس تحریک کو زبردست ضرب پہونچا نتیجتاً یہ تحریک اس طرح افراتفری کا شکار ہوئی کہ پھر پمپ نہ سکی اور ان میں دو ٹھوس طرز فکر کے دو الگ الگ گروہ بن گئے۔ ایک گروپ ادب کو عصری اور جماعتی سیاست سے بلند دیکھنا چاہتا تھا جب کہ دوسرا گروہ ادب کو مادہ کسیت اور اشتہالیت کا آلہ کار بنانا چاہتا تھا۔

۱۹۵۶ء کی کل ہند اردو کانفرنس میں سجاد ظہیر (جو اب پاکستان سے مستقل طور پر ہندوستان آگئے تھے) اور ڈاکٹر عبد العظیم بھی شریک ہوئے۔ اس کانفرنس کا انعقاد اس لیے عمل میں آیا کہ سبھی ترقی پسند ایک جگہ بیٹھ کر ان تمام مسئلوں کو طے کر لیں جن کے سبب انجمن ترقی پسند مہنفین تھیں کا شکار ہو چکی تھی۔ دونوں نے اس بات پر اتفاق کیا کہ ترقی پسند ادب کا نظریہ اور مقاصد اتنے وسیع پریمانے پر عام ہو چکے ہیں کہ اب ان پر مزید دوائے دینا ضروری نہیں۔ اس انجمن کا جو کام خواہ وہ بُرا یا اچھا، کر چکی۔ اب اردو کے ادیبوں کو ایسی تنظیم کی ضرورت ہے جس میں ہر مکتبہ فکر اور نقطہ خیال کے لوگ ہوں۔ انجمن کو ہوتا رہنی دول ادا کرنا تھا اسے بڑی خوش اسلوبی سے نبھایا۔ ”پہلے میری دوائے یہ تھی کہ انجمن کو دوبارہ منظم کرنا چاہیے۔ مرکز اور شاخوں میں ربط پیدا کر کے“

اسے باعمل بنانا چاہیے۔ لیکن اب میں اس پر قائم نہیں ہوں۔ اہل
 مجموعی طور پر اگر ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۶ء تک کے ترقی پسند مصنفین کے کارناموں
 کو دیکھا جائے تو ظاہر ہوگا کہ دو دہائیوں کی چھوٹی سی مدت میں اس تحریک نے ادب، کو
 ایک نئی زندگی عطا کی، اپنی وسیع تر کوششوں، مسلسل جدوجہد اور مخالفت کے باوجود اس
 نے اپنا نام عہد ساز تاریخی رول سرانجام دیا۔ نئے مزاج، جدید نظریات و افکار، سائنسی علوم
 اور حقیقت نگاری کو ملکی و بین الاقوامی سطح کے مسائل سے ہم آہنگ کرنے کے ساتھ ہی
 اس تحریک نے حب الوطنی، انسان دوستی اور آزادی کے جذبے سے عوام کو سرشار کیا۔
 اپنے حقوق کی جدوجہد میں سرگرداں رہنا اور رجعت پسندی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکے ہیں
 نمایاں بھی ادا کیا۔ خاص طور سے طبقاتی جبر، سائنسی رجعت پسند نظام، انگریزی
 حکومت کے ذریعہ کیے جا رہے استحصال اور انسانی حقوق کی پامالی پر بے باک ہو کر قلم
 اٹھایا۔ اس تحریک نے ملک کے غریب کسان، بھوکے مزدور، جن کی جہالت، غربت کا بڑے
 پیمانے پر استحصال کیا جا رہا تھا ان میں اپنے حقوق حاصل کرنے کا جذبہ دیا۔ متوسط طبقہ جو
 عجیب کشمکش میں زندگی گزار رہا تھا، ان کے کمر کو ہٹے دیرانہ انداز سے پیش
 کیا گیا۔ مجموعی طور پر ترقی پسند تحریک نے سماجی، سیاسی، تعلیمی اور معاشی سطح پر
 رونما ہونے والے سارے محرکات کو ادب کے ذریعہ عام کیا۔ یہی وجہ ہے ترقی پسند
 تحریک کے ذریعے اردو ادب کی ایک اصناف نے انقلاب پیدا کر دیا۔

دراصل ترقی پسند ادبی تحریک کی خدمات (کچھ اختلاف اور تضاد کے باوجود)

کو فراموش کرنا بلا خوف و تردید ایک اہم اور تابناک باب کے ختم کرنے کے مترادف ہوگا۔ اردو کی تمام اصناف نے اس تحریک کو براہ راست یا بلا واسطہ قبول کیا اور اپنے اسے کہ زندگی کے نئے تقاضے نے مسائل کو جنم بھی دیتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر جہاں غزل، نظم، افسانے اور ناول نے اس تحریک کے زیر اثر موضوع، مواد و تکنیک کے لحاظ سے بیش بہا ترقی کی، وہیں صنف ناولت جو ۱۹۳۶ء سے قبل اپنے ابتدائی اور اولین شکل سے گزر رہی تھی ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اس نے بحیثیت صنف ادب اپنا مخصوص و منفرد مقام بنالیا۔ بجا دظہیر کی تخلیق ”لندن کی ایک رات“ اس امر کی بھرپور ترجمانی کرتی ہے۔

زندگی اور سماج کے جو اہم مسائل رونما ہوئے انھیں ترقی پسند ناول نگاروں نے بڑی حسن و خوبی اور فنی چابکدستی سے برتا ہے۔ قبل اس کے کہ آزادی سے پہلے لکھے گئے ناولٹوں کا جائزہ لیا جائے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ حصول آزادی اور تقسیم کے بعد ہونے والے سیاسی، سماجی اور ادبی محرکات کا مختصر جائزہ بھی لیا جائے تاکہ اس عہد کے چند اہم مسائل کی نشاندہی ہو سکے۔

تحریک آزادی کی مسلسل جدوجہد کے بعد غلام ہندوستان آزاد تو ہو گیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ کچھ ایسے زخم بھی ملے جو بعد میں ناسور سے زیادہ ہلک ثابت ہوئے۔ ایک طرف تقسیم ملک کا غم و اندوہ تو دوسری طرف نو تشکیل ملک پاکستان بننے کی مسرت ابھی سانس لینے کی فرصت بھی نہ ملی تھی یا یوں کہا جائے کہ جشن مسرت منانے کے لیے ابھی شمع بھی روشن نہ کی گئی تھی کہ ۱۷ اگست ۱۹۴۷ء کو سرحد ہند کمیشن کے فیصلے کا اعلان ہوتے ہی فرقہ وارانہ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی، قتل و غارت، لٹپٹ و منافرت کشت و خون اور دہشت کا بھیانک رقص شروع ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی اور تقسیم کے بعد کسی سالوں تک ہمارے ملک کے حالات بڑے انتشار اور پراگندگی کے شکار

بے گناہ ہے۔

آزادی ملنے کے بعد ہندوستان کو کئی اہم اور پیچیدہ مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ یہاں تفصیل مقصود نہیں۔ بالخصوص فرقہ وارانہ فسادات سے پیدا شدہ مسموم و مفرات اثرات کو ختم کر کے امن و آشتی اور قومی اتحاد و سالمیت کی فضا بنوانا اور مناسب سے اہم مسئلہ تھا۔ پھر پناہ گزینوں کے رہائش و قیام اور بھوک کا مسئلہ تھا۔ ایسی ریاستوں کو شامل کرنے اور ان کی تنظیم کا مسئلہ بھی اہم رہا۔ یوں تو اگست ۱۹۴۷ء سے مئی ۱۹۴۸ء تک ایک رپورٹ کے مطابق "ایک کروڑ چالیس لاکھ ہندو، سکھ اور مسلمانوں کو اپنے گھروں سے بے گھر ہونا پڑا، چھ لاکھ آدمی مارے گئے اور ایک لاکھ لڑکیاں اغوا کی گئیں۔" آگ، اغوا، خون خرابہ، قتل و غارت اور فرقہ واریت کا سیلاب اپنے شباب پر تھا۔ یہاں تک کہ فرقہ پرستوں نے منافرت کے جوش میں آپس اور سماج واد کے پجاری جہانگاندھی کو بھی نہیں بخشا۔ اور انھیں گولیوں سے بھون دیا۔

اس فرقہ وارانہ فساد نے صدیوں پرانے تعلقات اور مشترکہ کلچر کو بھینٹ چڑھا دیا۔ اب کوئی غیر نہیں بلکہ اپنے لوگ تھے۔ سامے رشتہ ٹوٹ گئے۔ بگاڑوں کے کاڈوں اور شہر کے شہر اجڑ گئے۔ مکانات کو نذرِ آتش کر کے والدین اور بھائیوں کے سامنے ماں بیٹی کی عصمت دہی کی گئی۔ جڑیں دھوس، قتل و غارت، نفرت و رقابت، لوٹ مار، کمیٹنگی اور درندگی کا بازار اس قدر گرم ہوا کہ تہذیب انسانیت کا سر جھک گیا۔ اس بھیانک دباؤ میں کن فضا میں کہتے بے گناہ لیکن در بدری کی ٹھوکریں کھا رہے تھے۔ فرقہ پرستی اور منافرت کی جو چنگاریاں گزشتہ برسوں سے سلگ رہی تھیں، شعلوں کا دریا اختیار کر رہی ہوئیں۔ یہاں ان سیاسی پارٹیوں کے قومی و ملی تصورات و نظریات سے بحث نہیں۔ ان فرقہ وارانہ فسادات نے لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا جو ان قیامت خیز منزلوں سے گزر رہے تھے۔

ظاہر ہے ادب اور ادیب دونوں سماج و معاشرے کا اہم اور لازم حصہ ہیں چنانچہ ملک میں ہو رہے فرقہ واریت کے اس ننگے ناچ کو ادیبوں نے بھی بری عمیق نگاہوں سے محسوس کیا۔ بالخصوص ترقی پسند مصنفین کا وہ خواب جس کی تعمیر ایک روشن و تابناک جمہوری نظام سے وابستہ تھی، انھیں خون کے آنسوؤں لاکر چکنا چور ہو گئے۔ ”ادب مقصود بالذات نہیں بلکہ سماجی ضرورتوں کو پورا کرنے کا ایک آلہ ہے“ ہر ادب اپنے عہد کا ترجمان ہوتا ہے اس لیے ادیبوں کا ”فسادات“ پر دل کھول کر قلم اٹھانا عین فطری تھا۔ چنانچہ تقسیم ہند کے بعد زندگی کے ہر شعبہ اور سماج کے ہر طبقے میں جو انتشار، منافرت اور بے راہ روی کا دورہ شروع ہوا اس کی ترجمانی اس عہد کے ناولٹوں میں چھلکتی ہے۔ اس دور کے ناولٹ نگاروں نے لوٹ کھسوٹ، بھروسہ، ظلم، نا انصافی و نا عاقبت اندیشی، بے حسی دے غیرتی، اماں بہنوں کی لٹتی ہوئی عصمت دہری اور مذہب کے ٹھیکہ داروں کو اپنا موضوع بنایا۔ یہ الفاظ دیگر تقسیم اور فسادات کے پیدا شدہ حالات ناولٹ نگاروں کے موضوع رہے۔

حالات سازگار ہوتے ہی سب سے بڑا مسئلہ ہجرت اور اپنے آبائی وطن چھوٹے کا غم تھا۔ معاشرتی زندگی درہم برہم ہو گئی، تقسیم کے بعد پاکستان کا وجود ہندو اور مسلم ہونے کی بنیاد پر نہیں بلکہ اقتدار کی خاطر کانگریس اور مسلم لیگ کی انتہا پسندی کے باعث عمل میں آیا کیوں کہ مسلمانوں کا ایک گروہ مسلم لیگ سے وابستہ تھا تو دوسرا گروہ انڈین کانگریس سے مسلمانوں کے لیے یہ ایک ”اہم مسئلہ“ تھا۔ اگر باپ مسلم لیگ ہونے کی وجہ سے نو تشکیل ملک پاکستان ہجرت کر گیا تو بیٹے کانگریسی ہونے کے ناطے اپنے وطن کو خیر باد نہیں کہا۔ انھیں وجوہات کی بنیاد پر کہتے خاندان اور رشتے بھی تقسیم ہوئے

اور گونا گوں مسابلی بھی پیدا ہو گئے۔ تقریباً دو لاکھ ملکوں کے مہاجرین کو بڑی بے چارگی اور کمپرسی کے دور سے گزرنا پڑا۔ کہنے کے واسطے ہندوستانی عوام آزاد ہو گئے مگر تقسیم اور فسادات کے ہولناک مصائب کی وجہ سے عوام الناس ڈر اور سہما سہما نظر آنے لگا۔ سماج پر ایک گہرا جمود طاری رہا۔ جہالت مغلی اور تنگ دستی اپنی جگہ برقرار ہیں۔ غریب مزدور اور کسانوں کا استحصال ہوتا رہا۔ بس کرسیاں تبدیل ہو گئیں۔

ان حالات اور مسابلی سے بچنے اور عوام کے معیار زندگی کو بلند کرنے کی غرض سے ۱۹۰۷ء میں پہلا پنج سالہ منصوبہ مرتب کیا گیا۔ جس میں زندگی پیداوار، کھرید و سکاری پانی اور الیکٹرک پر بطور خاص زور دیا گیا۔ پہلے منصوبے کو عملی جامہ پہنانے کے بعد کسی حد تک کامیابی تو ملی مگر سب سے اہم مسئلہ ”غذائی ضرورت حال“ میں کوئی خاص فائدہ نہیں ہوا۔ دوسرے منصوبہ میں ”صنعت اور ترقی“ زور دیا گیا۔ پر کانگریس سرکار نے ملک کی ترقی کے لیے بھوک، غریبی اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے اشتراکی طرز اپنایا تھا۔ اس لیے اشتراکی ممالک کی طرح دوسرے منصوبے میں صنعت کاری کی ترقی پر خاصہ زور دیا گیا۔ اس پالیسی کو بروئے کار لانے میں خاطر خواہ کامیابی بھی ملی۔ مگر ان منصوبوں کا فائدہ کمزور و غریب مزدور اور کسانوں کو نہیں ملا بلکہ اعلیٰ درجہ اور متوسط طبقہ کے افراد ہی فیضیاب ہوئے۔ دوسرا طبقہ مالی دشواری کے سبب ان فوائد سے محروم رہا۔ چنانچہ بھوک، غریبی اور بے روزگاری کا مسئلہ بنا رہا۔ ہسپتالوں کے قیام اور دواؤں کے معقول انتظام سے غریب مزدوروں اور کسانوں کو اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ صحیح علاج کی وجہ سے اموات کم ہونے لگیں، مگر دوسری طرف شرح ولادت میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا چنانچہ آبادی بڑی تیزی سے بڑھنے لگی نتیجتاً ملک سماج کے لیے آبادی کا ایک اہم مسئلہ پیدا ہو گیا۔ جس کے باعث نئے نئے مسابلی پیدا ہونے لگے۔ کانگریس حکومت نے بین الاقوامی سطح پر بھی تعلقات بڑھائے۔ پنڈت جواہر لعل نہرو کی غیر جانبدارانہ پالیسی

نے جہاں ہندوستان کو ایک وقار بخشا، وہیں مغربی ممالک بالخصوص اشتراکی ممالک سے مختلف شعبوں میں بڑے کارآمد فائدے ہوئے۔ دوسرے ملکوں سے اقتصادی اور صنعتی انداز ہونے لگی جس کے باعث مسائل میں کچھ کمی ضرور آئی۔

آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے ہندوستان کے سیاسی و سماجی پس منظر کا ایک ٹومی جائزہ لینے کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے ملک کو مختلف النوع مراحل سے گزرنا پڑا۔ یہ ہماری قومی زندگی میں بیک وقت حصول آزادی کی جدوجہد تقسیم ملک اور فرقہ وارانہ فسادات اور اس کے رد عمل کی وجہ سے ہنگامہ انتشار اور تعمیشی سرگرمیوں کا زمانہ رہا۔ حصول آزادی سے قبل اگر انگریزی حکومت کے تسلط کو اکھاڑ پھینکنے کا عزم و حوصلہ اور استقلال رہا تو آزادی ملنے کے بعد سیاسیات ماضی کے زہریلے اور ہلک اثرات کے سبب ملک تقسیم ہی نہیں ہوا بلکہ اس کے رد عمل کے طور پر بے گناہوں کے خون سے جی کھول کر ہولی کھیلی گئی۔

۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۹ء تک کے ہندوستان کے سیاسی سماجی حالات کا جائزہ

لینے کے بعد جو اہم مسئلے رونما ہوئے وہ تھے، حکمراں اور سماجی طبقے کے ذریعہ غریب مزدوروں اور کسانوں کے استحصال کا مسئلہ، غلامی کا مسئلہ، اندھی روایت پرستی، توہم پرستی اور مذہبی اجارہ داری کا مسئلہ، نسلی اور پُرانی قدردوں کی کشمکش کا مسئلہ، عورتوں کے حقوق کا مسئلہ سماجی مساوات کا مسئلہ، جدوجہد آزادی کا مسئلہ، قومی اتحاد و سالمیت کا مسئلہ، ہاجرین و پناہ گزینوں کے مسائل، فرقہ وارانہ تعصب اور لسانی مسائل، بے روزگاری، بھوک، بدثروت خوری اور آبادی کے مسائل وغیرہ۔ اس عہد (۱۹۳۶ء تا ۱۹۵۹ء) کے نادان بکاروں نے مذکورہ اہم مسئلوں اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔

اس عہد کے ہندوستان کا سیاسی سماجی اور معاشی پس منظر کا مختصر ترین جائزہ لینے پر یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور کے لکھے جانے والے افسانوی ادب

اپنے عصر کے زندگی و معاشی مطالبات، تقاضوں اور مسائل کی ترجمانی بھرپور ڈھنگ سے کرتے ہیں، کیوں کہ کسی بھی ادب کا جائزہ لینے کے لیے اس عہد کے سائے حرکات اور حالات پر گہری نظر رکھنی پڑتی ہے۔

اس دور کے افسانوی ادب پر ترقی پسند تحریک کی گہری اور بھرپور چھاپ ہو رہی ہے جس نے اپنے مخصوص نقطہ نظر اور چند مقاصد کے پیش نظر ادبی زندگی میں ایک نئی روح پھونکی۔ یہ زمانہ دراصل مختصر افسانے کے فروغ کا رہا۔ اس حقیقت سے ہرگز گریز کرنا نہیں کیا جاسکتا کہ ادب کی دوسری اصناف کے مقابلہ افسانہ نے موضوعات، مواد، اسلوب و تکنیک کے لحاظ سے گراں قدر مقبولیت حاصل کی لیکن اس کا یہ مطلب قطعی نہیں کہ دوسری اصناف نے ان کا اثر قبول نہیں کیا۔

اس دور میں ناولت بہت کم وجود میں آئے، مگر جو بھی ناولت تخلیق کیے گئے وہ ناولت کے فن کو ایک مستحکم صنف ادب کا درجہ دلانے میں بڑی حد تک کامیاب رہے۔ اسی درجہ سے ناولت کی یہ تخلیق تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر چند کہ ان ناولٹوں پر ترقی پسند تحریک کا غلبہ برقرار رہا پھر بھی زندگی اور سماج کے متعدد اہم مسائل کی عکاسی مختلف ہیئت اور اسالیب میں ملتی ہیں۔

گذشتہ صفحات پر اس عہد کی زندگی اور عصری معاشرے کے گونا گوں مسائل کی نشاندہی کی جا چکی ہے۔ اگر ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے ناولٹوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ چند ترقی پسند ناولٹ نگاروں نے اس صنف ادب کا مقام متعین کرنے اور پردان چڑھانے میں اپنے فنی فکر و شعور کا ثبوت دیا۔ یہ صنف جو اپنے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی، ابھیں فرسودہ رسم و رواج اور قدیم روایات حسن و عشق کی داستان سے الگ کر کے ان میں ٹھوس حقیقت، نئی معنویت اور نئی فضا سے ہموار کیا یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ پایہ کے ترقی پسند فنکاروں نے ایک آدھ ناولٹ ضرور لکھا، جو اپنے مخصوص طرز

میں سائے آئے۔ ان میں اپنے عصری زندگی اور سماج کے اہم مسائل اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو بڑی بے باکی، فنی رچاؤ اور منفرد تکنیک کے ذریعہ اجاگر کیا۔ غلامی، سیاسی استحصال، غریبی و مفلسی، معاشی زنجینی، طبقاتی کشمکش، سرمایہ دار طبقے کے جور و ظلم، بے روزگاری، غوروں کے مسائل، متوسط طبقہ کا کرب کم و بیش اس طرح کے مسئلوں پر کوئی نہ کوئی ناولٹ ضرور معرض وجود میں آیا۔

یہ دوسری بات ہے کہ ان پر سرخ جھنڈے کی چھاپ قدم سے دکھائی دیتی ہے کیوں کہ ان کا نصب العین اشتراکیت کی تبلیغ اور حقیقت نگاری ہے۔ بہتر سماج کی تشکیل کی راہ، سواد کرنے، طبقاتی کشمکش ختم کرنے اور سرمایہ داری کی چولیس ہلانے کی خاطر حقیقت نگاری پر سختی سے کار بند رہ کر ان ادیبوں نے اردو ناولٹ کو ایک نئی سمت عطا کی۔ البتہ جنسیات اور اشتراکی نظریہ کو زبردستی ٹھونسنے کے چکر میں ان پر متعدد قسم کے الزامات عائد ہوئے۔ بہر حال ترقی پسند ناولٹ نگاروں کی خدمات کو فراموش کرنا ادب کے ایک باب کو نکالنے کے مترادف ہوگا۔

یہ امر واضح ہو چکا ہے کہ اردو ناولٹ کو بطور صنف ادب ارتقائی منزل تک پہنچانے میں ترقی پسندوں نے نمایاں حصہ لیا۔ چنانچہ سجاد ظہیر نے اپنی تخلیق "لندن کی ایک رات" میں ناولٹ کے وہ تمام عناصر کو مدغم کر دیا ہے جو ایک ناولٹ کی لازمی خصوصیات ہوتی ہیں۔ انھوں نے غلام ہندوستان کے طالب علموں کی ذہنی کشمکش و دلی کیفیات کو مخصوص طرز میں نمایاں کیا ہے۔ اس ناولٹ میں ہندوستانی سماج کے ایک اہم مسئلہ (غلامی کے مسائل اور ان کے مخصوص گوشے) کی عکاسی بڑے حقیقی اور اچھوتی تکنیک کے ذریعہ واضح کیا ہے۔

سجاد ظہیر کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والے قلم کاروں نے اس صنف کو آگے بڑھانے میں بھرپور تعاون دیا۔ چنانچہ کرشن چندر عصمت چغتائی، اُپیندر ناتھ اشک، اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب وغیرہ نے زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر اس کے مخصوص پہلوؤں کو اپنے اپنے ناولٹوں میں کیا۔ علاوہ ازیں اُن قلم کاروں نے بھی اس صنف کی ترویج میں جھٹ لیا، جو براہ راست اس تحریک سے وابستہ نہیں تھے۔ مذکورہ ناولٹ نگاروں نے مواد، فن و اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے گراں قدر اضافے کیے ہیں۔

کرشن چندر کے ناولٹوں پر ان کا مخصوص ترقی پسند نظریہ غالب ہے، یوں تو ان کے کئی طویل افسانوں اور ناولوں پر ناولٹ کا خدشہ ہوتا ہے اگر وہ اپنے طویل افسانوں میں کسی کمر دار اور کئی اہم مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کو کھودا ہائی لائٹ کرتے تو یقیناً ناولٹ کے فن پر پورے اتار دیتے۔ کرشن چندر نے جو ناولٹ تخلیق کیے ہیں، انہیں بیشتر ناقدین طویل افسانہ یا مختصر ناول ہی کہتے نظر آتے ہیں۔ ان کے زیادہ ناولٹ سنہ ۱۹۶۷ء کے بعد شائع ہوئے۔ سنہ ۱۹۶۷ء سے قبل ان کا مشہور و معروف ناولٹ ”طوفان کی کلیاں“ (۱۹۵۱) بھی شائع ہوا۔ جس کا تنقیدی تجزیہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔ موضوع اور فن کے اعتبار سے عصمت چغتائی جداگانہ حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں جنہوں نے ناولٹ نگاری کے ارتقاء میں اپنی اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کے ناولٹ دراصل سماج و معاشرے میں ہونے والے طبعاتی کشمکش بالخصوص مسلم معاشرے کی لڑکیوں کے ذہن میں پیدا ہونے والے مسائل اور صنفی جذبات کی حقیقی ترجمانی کرتے ہیں۔ جن کا استحصال مذہب اور فرسودہ رسومات و روایات کے نام پر کیا جاتا ہے۔ ان کا مشہور ناولٹ ”ہندی“ ہے جس کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جا رہا ہے۔ عصمت کے ہم عصر سعادت حسین منٹو جو بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ ان کا ناولٹ ”بغیر عنوان کے“

ایک نفسیاتی ناولٹ ہے۔ شے جس میں انہوں نے اپنی بے پناہ صلاحیتوں کے ذریعہ مرکزی کردار کی جنسی کشمکش کو بڑے حقیقی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔

تقسیم سے پیدا شدہ حالات کا محاکمہ قدرت اسٹر شہاب کے ناولٹ ”یا خدا“ میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اُپنڈ ناٹھ اشک کا شمار بڑے ناموں میں کیا جاتا ہے انہوں نے جہاں اردو افسانوی ادب کو اپنے فن پاروں سے مالا مال کیا وہیں دو خوب صورت ناولٹ بھی دیے جس کے متعلق اشک لکھتے ہیں کہ: ”میں نے تین ناولٹ لکھے، ایک رات کا نرک، (جو ابھی تک اردو میں نہیں چھپ سکا) بڑی بڑی آنکھیں (۱۹۵۵) اور

پتھر الیٹر (۱۹۵۷)۔“

”بڑی بڑی آنکھیں“ (۱۹۵۵) کا شمار ناولٹ کے زمرے میں ہی کیا جاتا بہتر ہو گا۔ ناول کے تانے بانے اور افسانے کے گوشت پوست سے تیار یہ ناولٹ، معاشرے کے پچھلے طبقے کے ایک اہم مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ ان کی کہانیاں اور ناولوں کی طرح یہ ناولٹ بھی پنجاب کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ بظاہر پس ماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والے ایک حساس نوجوان کی ناکام محبت کی کہانی ہے، لیکن ناولٹ کے پس پردہ ملک کی گونا گوں گتھیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جہاں ایک بلند خیال سربراہ دیواجی کے کردار کو نمایاں کرتے ہیں وہیں دیواجی اپنے مخصوص خیالات و نظریات کے تحت چند منصوبوں کو بروئے کار لانے کے لیے ایک ترقی پسند ادارہ قائم کرنا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اپنے افکار و نظریات کو عام کرنے کے لیے ایک رسالہ دیوانی کا اجرا کرتا ہے، اور ایک کالونی کی داغ بیل ڈالتا ہے جسے ”ترقی پسند نگر“ سے

شے تفصیل کے لیے آئندہ صفحات ملاحظہ ہو۔

سہ سوال نامہ کے جواب میں

منسوب کرتا ہے۔

ناولٹ کامر کنزی کردار سنگیت سنگھ کا ہے جو اپنی زوجہ کے بعد اس کے غم میں منہموم ہے۔ اپنا غم بھلانے کی خاطر ہی وہ ”دیوانی“ سالہ کا مدیر بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ سنگیت سنگھ کے مزاج اور گونا گوں خصوصیات سے متاثر ہو کر دیوانی کی لڑکی ”دانی“ اس سے دلی محبت کرنے لگتی ہے۔ سنگیت سنگھ کے جذبات کی حقیقی ترجمانی کے ساتھ ہی ساتھ اشک ”دیوانی“ جیسے افراد کے آدرشوں اور خوش گفتاری پر بھرپور طنز کرتے ہیں بقول عطیہ نشاط کہ ”(ناظرین) جان لیتے ہیں کہ بڑے بڑے آدرشوں کی لچھے دار باتیں کر کے دیوانی اپنے پیروں کو ایک نہایت خوب صورت خریب میں مبتلا رکھے ہوئے ہیں، کیوں کہ وہ اپنے بنائے اصولوں کی خلاف ورزی کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یوں بظاہر رومان انگیز دکھائی دینے والا یہ ناول (ناولٹ) ایک سیاسی طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور دیونگر ہمارے ملک کا ”سمبل“ بن جاتا ہے۔“ لے

در اصل اپنید ناتھ اشک یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ کوئی بھی مصلح یا دریفادر اس وقت تک اپنے مقاصد کو منتہائے کمال تک نہیں پہنچا سکتا ہے جب تک وہ خود ان اصولوں پر عملی طور پر کار بند نہ ہو۔ اور یہ امر خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ نعرہ بازی کی لچھے دار باتوں اور ظاہری نام و نمود سے سماج یا ملک کا کوئی مسئلہ حل نہیں کیا جاسکتا۔ مجموعی طور پر یہ ناولٹ اپنے عصری سماج کے ایک اہم مسئلہ یعنی نام نہاد دریفادمر کی قلابازیوں اور ان سے پیدا شدہ گوشوں کی مصوری کرتے ہیں کامیاب ہے۔ اپنید ناتھ اشک کا دوسرا ناولٹ ”پتھر الی پتھر“ ہے جس کا تفصیلی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جا رہا ہے۔

اشفاق احمد کا شمار اردو کے اچھے افسانہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ انہوں نے

جہاں اردو کو گنڈریا جیسا افسانہ دیا وہیں اس کہنہ مشق مصنف نے ”زہرِ یلّا حسن“ جیسا ناولٹ لکھ کر اپنے مخصوص نقطہ نظر کو عام کیا۔

”زہرِ یلّا حسن“ (۱۹۵۳) آزادی سے قبل کے ہندوستان پر محیط ان کا رومانی ناولٹ ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار اختر ہے جس کے ذہنی نفسیاتی جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ اپنی عاشقانہ طبیعت کے باعث وہ ہر خوب صورت لڑکی پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اس ناولٹ میں زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ (جنس کا مسئلہ) اور اس کے متعدد پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اختر کے کردار کے ساتھ ہی ساتھ ایسٹر، سعید، شیلہ اور اس کے دوست شفیع میں زندگی کی حرارت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کردار ہمارے معاشرے کے جیسے جیسے افراد معلوم پڑتے ہیں۔ چوں کہ اشفاق احمد کو جنس کی اہمیت اور افادیت کو ظاہر کرنا تھا اسی لیے پورا ناولٹ رومان زندگی کا شکار ہو کر رہ گیا ہے۔ ”زہرِ یلّا حسن“ کے ذریعہ اشفاق نے مشرق و مغرب کے بیچ پسندیدہ اور ہی کشمکش کے نتائج کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ ناولٹ میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مرد چاہے جتنا بڑا اصول پسند اور عودت شناس کیوں نہ ہو، عورتوں کے دام میں پھنسنے کے بعد اس کے سارے اصول منتشر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

اشفاق احمد کے بعد انور سجاد کے ”رگ سنگ“ (۱۹۵۵) کا تذکرہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ دراصل اس ناولٹ میں انھوں نے مشرقی تہذیب کے آداب و اخلاق کی نقضانی پردوش پائی ہے ایک لڑکے کی داستان پیش کی ہے جو جدید میلانات سے پیدا ہونے والے تصورات کے بیچ الجھ کر رہ جاتا ہے، انور سجاد نے قدیم روایات اور رسومات کو نشانہ بنایا ہے جن کے اثرات اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ قدیم روایات سے نجات پانے کیلئے بھی وہ والدین کی اطاعت بشاری سے الگ نہیں ہو پاتا۔ اس ناولٹ میں نئی اور پرانی قدیم کی کشمکش سے پیدا ہونے والے مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے۔

پلاٹ کی تعمیر کردار نگاری اور مکالمے میں فنی کمزوریاں ہونے کے باوجود اس کے ناولٹ ہونے میں کوئی شک نہیں۔ البتہ کردار کا فطری بہادری مفقود ہے۔ بچوں کہ بچاد اور کایہ پہلا ناولٹ ہے جس میں مطالعہ و مشاہدہ کی کمی کے باعث ”رگ سنگ“ کے کرداروں میں وہ زندگی نہیں ملتی جو ناولٹ کے کرداروں کا امتیازی وصف ہوتا ہے۔ عابد علی کے لفظوں میں: ”(رگ سنگ) کے کردار پوری طرح زندہ نہیں جس دنیا میں وہ رہتے ہیں۔ وہ بھی تائید کی سی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف کی نوعمری ان گوشوں کو روشن نہیں کر سکی جہیں اجاگر کرنا لازم تھا۔“

اسی عہد کا ایک ناولٹ ”نہلین اور زنجیریں“ (۱۹۵۶) ہے جس پر بہت کم لکھا پڑھا گیا۔ ہیل بخاری جیسے بلند قامت نقاد نے اسے ڈاکٹر محمد حسن فاروقی کے ناولٹ میں گردانا ہے۔ جو سراسر غلط ہے۔ یہ ناولٹ محمد حسن کا ہے نقادوں کی بے توجہی اور غلط فہمی کا از دور اصل اس کی غیر مقبولیت ہے۔ انھوں نے زندگی اور سماج کے اہم مسئلہ (محبت اور ازدواج زندگی) کے ساتھ ہی ساتھ اس کے تمام تر پہلوؤں کو ایک مختصر کینوس پر پیش کیا ہے۔ اس لیے۔۔۔۔۔ ”نہلین اور زنجیریں“ کا شمار ناولٹ میں کرنا بہتر ہوگا۔

قرض شناسی اور محبت کے درمیان پیدا شدہ رد عمل کو مصنف نے تخیل پیکر میں اجاگر کیا ہے۔ جہاں سن رسیدہ خاوند پر و فیسرا احمد کی جوان بیوی اپنی جنسی خواہشات کی تشفی نہ ہونے کے باعث گھر میں مقیم صورتِ محمود سے محبت کمنے لگتی ہے۔ ناولٹ اپنے عروج پر پہنچ کر المیہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ناولٹ نگار نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ محبت شادی کا اہم جز ہے۔ پلاٹ سادہ اور غیر پیچیدہ ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناولٹ کمزور ثابت ہوتا ہے کیوں کہ اس کے کردار فطری نہ ہو کر تالیف

کہلاتے ہیں۔ زبان مکالمہ اور اسلوب میں بھی کوئی جدت نہیں خطوطی اسلوب میں لکھا گیا یہ ناولت محبت اور شادی کے بیچ پیدا ہونے والے تضادم کی بہترین عکاسی کرتا ہے جس کی وجہ سے ازدواجی زندگی درہم برہم ہو جاتی ہے۔ انھوں نے سماج پر بھرپور طنز کیا ہے۔ جو کم عمر لڑکیوں کی شادی زیادہ عمر کے لڑکوں سے کر دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر ”زلفیں اور زنجیریں“ ناولت بنگالی کے ادقار کی ایک کمرہ فرود کہی جاسکتی ہے۔

صنف ناولت کے ادقار میں ابوالفضل صدیقی کی تخلیقات اپنا جگہ اگانہ حیثیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے اپنے زور قلم اور مخصوص رجحان کے ساتھ اس نئی صنف کو فروغ دینے میں بھرپور حصہ لیا۔ ان کے ناولٹوں کی تعداد کثیر ہے پھر بھی ۱۹۵۹ء تک کے ناولٹوں میں خالی ہاتھ (۱۹۵۷) میراث (۱۹۵۷) اور دھرتی جاگ اٹھی (۱۹۵۶) اولہ چڑھتا سورج (۱۹۵۷) اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ناولت متعدد مسائل میں شائع ہونے کے بعد ناولت کے مجموعے کی شکل میں ”ابوالفضل کے چار ناولت“ کے نام سے بھی شائع ہوئے۔ ابوالفضل صدیقی کے ناولت کا پس منظر، متوسط طبقے کی زندگی اور ان کا معاشرہ ہوتا ہے۔ ”ان کے“ کردار ایک بدلے ہوئے معاشرے کے مسائل الجھنوں اور تقاضوں سے منقطع نہیں ہیں۔ لیکن ان کا ایک زادیہ نگاہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہیں اس نقطہ نگاہ سے اتفاق بھی ہو لیکن ابوالفضل صدیقی نے ان کو اس انداز سے نمایاں کیا ہے کہ جائداد چلتے پھرتے کردار بن جاتے ہیں۔ یہ کردار کوئی پروپیگنڈا نہیں کرتے نہ اپنا اور نہ اپنے خالق کا۔ سب اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں۔

مختصر کہنوس پر چند مخصوص کردار کی مدد سے مصنف نے زندگی یا سماج کے اہم مسئلے

کو بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ کردار نگاری زبان و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولٹ کامیاب کہے جاسکتے ہیں۔

لندن کی ایک رات | "لندن کی ایک رات" اردو کا اہم ناولٹ ہے۔ اس کا سن اشاعت ۱۹۳۸ء ہے۔ لیکن یہ ناولٹ

۱۹۳۶ء میں ترتیب پاتا ہے۔ جیسا کہ سجاد ظہیر نے اس کے دیباچہ میں تحریر کیا ہے۔

یہ ناولٹ لندن کی رات کے درمیان واقع ہونے والے تمام واقعات سے متعلق ہے اس موقع پر اس ناولٹ کے پلاٹ سے اس کی کردار نگاری سے بحث کرنا فضول محسوس ہوتا ہے، لیکن اس موقع پر اتنا کہہ دینا ضروری ہے کہ اس ناولٹ میں دوسرے ناولٹوں کی طرح کوئی باضابطہ یا مربوط پلاٹ نہیں ہے۔ اور کوئی مرکزی کردار ہے۔ چھوٹے چھوٹے کرداروں سے یہ ناولٹ ترتیب پایا ہے۔ انگلینڈ میں وہ نسل جو اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے جاتی ہے۔ وہ کسی ایک مقام پر ملتے ہیں، جن کی گفتگو سے اُن کے آنے والی زندگی کے نقشے بھی قارئین کے سامنے آتے ہیں۔ اُن میں کچھ تو ایسے ہیں جو محض تفریح کے لیے وہاں گئے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس زمانے کے بڑے لوگ تھے۔ ایک طبقہ تو ایسا بھی تھا جو اپنے لڑکوں کو صرف اس لیے انگلینڈ بھیجتے کہ وہ واپس آکر آئی۔ سی۔ ایس بن سکیں چنانچہ اس ناولٹ کا ایک کردار ایسا بھی ہے جو سوتے جاگتے آئی۔ سی۔ ایس ہونے کا خواب دیکھتا ہے۔ اور اس کی ساری نفسیات ایک آئی۔ سی۔ ایس افسر کی بن چکی ہے۔

اسی ناولٹ میں ایک کردار ایک ہندوستانی خاتون کا بھی ہے جس کا نام کریمہ ہے۔ یہ کردار نہ تو خالص ہندوستانی عورت کا کردار ہے۔ اور نہ تو خالص ماڈرن عورت کا جس پر انگریزی تہذیب و تعلیم غالب آچکی ہے۔ دراصل یہ کردار اس طبقے کی عورت کے

کردار کی نمائندگی کرتا ہے جو نیم شہری اور نیم دیہی زندگی جی رہے تھے، لیکن اس
 ناولٹ کے دوسرے کردار زیادہ مضبوط اور جاندار نظر آتے ہیں، جو گفتگو کے
 درمیان انگریزی تہذیب یا ملک میں رہتے ہوئے بھی ہندوستان کے بارے میں سوچتے
 ہیں۔ اس طرح ان کا جو زاویہ نگاہ جو سامنے آتا ہے۔ وہ چونکا دینے والا ہوتا ہے۔ غالباً ناولٹ
 نگار کا بھی ایسا نظریہ تھا۔

اس ناولٹ کا سب سے اٹھ انگیز کردار ایک انگریز لڑکی شیلہا کا ہے جو ایک ہندوستانی
 لڑکے پر عاشق تھی، گویا مصنف نے اس حقیقت کا انکشاف کیا ہے کہ عشق ایک ایسا
 فطری جذبہ ہے۔ جو رنگ و نسل نہیں دیکھتا۔ شیلہا اور نعیم کی گفتگو کے درمیان یہ چیز
 نمایاں ہوتی ہے۔

نعیم کا کردار حالاں کہ سارے ناولٹ پر چھایا ہوا ہے، مگر حسین کے مقابلے میں
 کمزور ہے۔ وہ اپنا کوئی تاثر نہیں چھوڑتا، جب کہ رادو کا کردار چھوٹا ہوتے ہوئے بھی اٹھ
 انگیز ہے، مصنف اسی کی زبان سے ہندوستان پر انگریزوں کے تسلط اور غلامانہ ذہنیت
 کی ترجمانی کرتا ہے۔

رادو کے کردار کے توسط سے ناولٹ نگار نے اشتراکی نظریہ کی بھرپور عکاسی
 کی ہے۔ غلام ہندوستان کے غریب مزدوروں اور کسانوں کی حالتِ زار اور بے بسی
 کی ترجمانی کرتے ہوئے برطانوی سرکار سے مقابلہ کرنے کا عزم بھی دیکھا جاسکتا ہے،
 رادو سوچتا ہے:

”رادو کی آنکھوں کے سامنے ایک بارگی ہندوستانیوں کی ایک
 بھیڑ نظر آئی، جس میں زیادہ تر غریب میلے پٹیلے کپڑے پہنے ہوئے
 لوگ تھے، جن کے چہروں پر دھوپ اور ہوا اور بھوک کے
 اثر سے جھریاں اور گڈھے پڑے ہوئے تھے جن کے ہاتھ

مزدوری کرنے سے سخت اور مضبوط معلوم ہوتے تھے۔ جن کی
 آنکھوں میں محنت کی روشنی تھی۔ جن کے کندھے جھکے ہوئے تھے۔
 جن کی ٹانگیں ان کی میل دھوتیوں سے لکڑی کی طرح بکلی ہوتی
 تھیں۔ ان لوگوں کی بھیر سرک کے چوراہے پر، اس بھیڑ میں بے
 جگہ ہندوستانی طالب علم، وہ بھی غریب، جن کو پچیس روپیہ مہینہ
 تک کی نوکری اب نہیں ملتی۔ دبے پتلے، سینہ کمزور، چادر دن سے
 ڈاڑھی نہیں بنائی، چھوٹا انگریزی کوٹ اور دھونی ہیل سی عینک
 ننگے سر یہ بھی سیکڑوں کی تعداد میں۔ اور اسی طبقہ کے بہت سے
 لوگ۔ سارا مجمع ہل رہا ہے، سمندر کی سی لہریں آگے بڑھنے کی
 کوشش مگر راستہ رکا ہوا ہے۔ گورے بندوقیں لیے ہوئے
 سامنے کھڑے ہیں۔ بشین گئیں بھی ہیں۔ سنگین دھوپ میں چمک
 رہی ہیں۔ پٹائیوں کے پیچھے گھوڑے پر سوار انگریزی افسر تیز
 دھوپ، گرمی، چہروں پر پسینے کے قطرے نمایاں ہیں۔ ہوا بند
 راڈ اس فصیح کے بیچ میں کھڑا ہوا ہے۔ آخر ہم لوگ آگے کیوں
 نہیں بڑھتے۔ یہاں تک پہنچ کر مک جانے سے کیا فائدہ؟
 اتنی دیر تک آئے اور اب اُس کے ہوتے ہیں۔ ”آگے بڑھو“
 آگے بڑھو“ کی آواز یک بارگی اس کے کانوں میں آئی اور اس کے
 سارے جسم میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ ”اے“

عارف کا کہنا تھا بھی صمیمی سا ہے، مگر وہ اپنے طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے ایک

جگہ اس کی زبان سے جب یہ جملے ادا ہوتے ہیں کہ:

”ڈیوٹی اڑ ڈیوٹی، لیکن آپ یہ کیوں فرض کرتے ہیں کہ میں

بے قصور لوگوں کو قید کروں گا اور بے جرموں پر گولیاں

چلاؤں گا؟“

تو سارا معاملہ سمجھ میں آ جاتا ہے کہ ان تمام لوگوں کی نفسیات ایک ہی ہوا کرتی

ہے یعنی انگریز ایسا ذہن ترتیب دیتے ہیں جو ہر معاملہ میں نہ صرف ان کا معاون ہو بلکہ غلام بھی۔

آخر میں اس ناول کے سلسلے میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جس زمانے

میں یہ قصہ یا کہانی ترتیب دی گئی، اس زمانے میں لے دے کم پریم چند کے ہی افسانے

اور ناول ہی ہمارے سامنے تھے، یعنی جدید ناول یا افسانے، لیکن سجاد ظہیر نے جو کہانی

لکھی وہ اس روایت سے یکسر مختلف اور نئی تھی۔ ہر لحاظ سے، پلاٹ اور اس کے ٹرمینٹ

کے لحاظ سے بھی۔

لندن کی ایک رات بنیادی طور پر ناولٹ ہی ہے۔ کیوں کہ اس کا کینوس وسیع

ہونے کے بعد بھی وسیع نہیں ہو پاتا۔ یعنی پلاٹ کے نام پر اس ناول میں کوئی چیز ایسی

نظر نہیں آتی جس کے گرد تمام کردار گھومتے ہوں۔ بغیر پلاٹ کے بھی یہ ناولٹ اختتام پذیر

ہوتا ہے۔ پھر بھی لندن میں رہنے والے ہندوستانی طالب علموں اور ان کی گفتگو سے یہ ناولٹ

ترتیب پاتا ہے۔

لندن کی ایک رات میں ناول کی طرح کوئی بڑا مسئلہ نہیں ہے اور نہ براہ راست

ابھر کر ناول میں سامنے آتا ہے۔ طالب علموں کی گفتگو کے پس منظر میں ہندوستان کی غلامی

جگہ جگہ ابھر کر سامنے آتی ہے یعنی اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ہندوستان میں جو مسائل ہیں، وہ غلامی کی وجہ سے ہیں۔ اگر یہ لعنت ختم ہو جائے تو سارے مسائل خود ختم ہو جائیں گے، لیکن یہ پیغام براہ راست نہیں دیا گیا ہے۔ یہ مختلف طالب علموں کی گفتگو کے دوران ابھر کر سامنے آتا ہے۔ راقم السطور کا خیال ہے کہ یہی مسئلہ اس ناولٹ کا موضوع ہے۔

ظاہر ہے کہ ناولٹ میں کوئی منظم اور مربوط پلاٹ نہیں ہے، کوئی قصہ نہیں ہے، اور اس طرح کے کردار بھی نہیں ہیں جن کے گرد کہانی گھومتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں کہ سجاد ظہیر نے اکثر موقع پر اپنے نظریے کی تشریح اور تبلیغ اس ناولٹ کے ذریعہ کی ہے مثلاً جہم اور نام کی گفتگو کے دوران یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے۔ نام جہم سے کہتا ہے کہ:

”میں یہ کہتا ہوں کہ اب اس بات کا وقت آگیا کہ ہم ہندوستان سے اپنا بلور یا بستر سنبھال کر گھر واپس چلے جائیں اور ہندوستانیوں کو ان کا ملک حوالے کر دیں، وہ جو چاہیں اپنے ملک کو لے کر گریں۔ اور بہر صورت میں تو یہ کبھی گوارہ نہیں کر سکتا کہ ہمارے انڈیا پر جرمن، یا فرانسیسی یا اور کوئی قوم آکر حکومت کرے۔ تو پھر ہندوستان میں رہنے کا ہم کو کیا حق ہے؟“۔۔۔۔۔

جہم میں تم سے کہتا ہوں کہ میسر می بات سنو، میں لڑائی کے پہلے ہندوستان میں تھا اور میں نے وہاں کی حالت دیکھی ہے۔“۔۔۔

راقم الحروف اس کہانی کو ناولت کہنے پر اس لیے مہر ہے کہ یہ کہانی پلاٹ اور کردار کی وجہ سے ناول سے مختلف ہے یوں کہ نہ ناول کی طرح اس میں کوئی بڑا مسئلہ واقع ہے اور نہ ناول کی طرح کوئی بڑا کردار جس کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ اور نہ ناول کی طرح اس میں کوئی کشمکش اور ٹکراؤ ہے، جو کہانی کو آگے بڑھاتی ہے اس ناولت کو افسانہ اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ افسانے کے کردار بہت ہی مختصر اور کم ہوا کرتے ہیں جب کہ اس ناولت کے کردار اپنی اپنی جگہ اہم ہیں کئی حلقوں، طبقوں، ذہنوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور زندگی کی کسی شکلوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ ناول کسی موجودہ صورت حال کے بڑے مسئلے سے متعلق ہوا کرتا ہے۔ اس طرح ناولت بھی اپنے وقت کے ایک بڑے مسئلے کا اظہار ہے۔ ۱۹۳۶ء اور ۱۹۳۵ء کا زمانہ اس مسئلہ سے دوچار تھا، جو سوالیہ نشان اس نئی نسل کے سامنے تھا۔ ناولت نگار نے اپنے تئیں اس سوال کے جواب کو منظر عام لانے کی کوشش کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نے عام آدمی کو اپنے فیصلوں کے ذریعے ناولت کا کردار نہیں بنایا بلکہ اس دانشور طبقے کے ذریعہ اپنی بات پہنچوانے کی کوشش کی ہے جو کل ہندوستان کے معمار ہوں گے۔

جہاں تک اس ناولت کی تکنیک کا سوال ہے سجاد ظہیر نے پہلی بار تکنیک کے لحاظ سے اردو فکشن کو شعور کی رد (Stream of Consciousness) تکنیک سے روشناس کرایا۔ لندن کی ایک رات، مواد اور تکنیک کے لحاظ سے ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "شعور کی رد" ہے گی کیا ڈاکٹر یوسف مرست نے ولیم جیمس کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"شعور کی رد اصل میں نفسیات کی ایک اصطلاح ہے جس کو وضع کرنے کا بہر اولیم جیمس کے سر ہے۔ جیمس نے سب سے

پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا
کی شکل میں بہتے رہتے ہیں اس لیے وہ ان تمام اصطلاحوں
کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہوئے ہونے کا
مفہوم پیدا ہوتا ہے کہ ذہن میں خیالات کا بہاؤ دریا کی طرح
مسلل ہوتا ہے اس لیے وہ ذہنی خیالات کے بہاؤ کے لیے
”شعور کی رو“ خیال کی رو“ یا داخل زندگی کی رو“ کی اصطلاحیں استعمال
کرتا ہے۔ ۱۱

دراصل سجاد ظہیر نے جیمس جوائس کے ناول ”پولیس“ کی تکنیک کو اپنے ناولٹ
میں بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ناولٹ ایک رات پر محیط ہے اس
میں جو کردار لائے گئے ہیں ان کے خارجی عمل اور رد عمل کے ساتھ ہی ساتھ ناولٹ نگار
نے ان کے دلی جذبات اور داخل کیفیات کو اس تکنیک میں نمایاں کیا ہے۔ کرداروں
کے خیالات کا بہاؤ ناولٹ میں جا بجا ملتا ہے۔ مثال کے طور پر جب نعیم شیلہ اگرین
سے ملتا ہے اس وقت اس کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے۔ مصنف نے ان لہروں
کی عکاسی بڑے پیرائے میں کی ہے۔ جسے ”شعور کی رو“ کی تکنیک کا نام دیا جاتا
ہے۔

زبان و اسلوب کے لحاظ سے ”لندن کی ایک رات“ کی زبان ناولٹ کی تخلیق
زبان کے نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے امکانات بھی رکھتا ہے۔ کرداروں سے جو کچھ
کہائے گئے ہیں، وہ موزوں اور بر محل ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ ناولٹ موضوع و مواد

کردار و اسلوب اور اپنی منفرد تکنیک کی وجہ سے اردو ناولٹ کی ترویج میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

”لندن کی ایک رات“ کی اہمیت و افادیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

”یہ اگرچہ بہت ہی مختصر ناول (ناولٹ) ہے لیکن موضوع اور فن کے اعتبار سے ایک مکمل اور شاندار تخلیق ہے۔۔۔۔۔ یہ ناولٹ اردو ادب میں بے حد اہمیت حاصل کر چکا ہے۔ اور کوئی بھی دیانت دار نقاد اور ادبی مورخ اردو ناول (ناولٹ) کی تاریخ لکھتے وقت اسے نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس ناولٹ کی اہمیت اس سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس میں سجاد ظہیر نے پہلی بار شو کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے۔“

ضدّی (۱۹۴۱ء) عصمت چغتائی کا اولین ناولٹ ہے جسے بیشتر نقادوں نے ناولٹ قرار دیا ہے۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ جن لوگوں نے اسے ناولٹ کا نام دیا ہے، ان میں ایک آدھ کے علاوہ زیادہ تر نقادوں نے صرف اس کے حجم کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناولٹ کا نام دیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر غور کیا جائے تو ”ضدّی“ میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہا جاسکے۔ بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ”ضدّی“ کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں کہا جائے۔ دیکھنا یہ ہے کہ راقم الحروف نے ناولٹ کی جو تعریف متعین کی ہے۔ اس کوئی پر یہ پورا اترتا ہے یا نہیں۔ زیر بحث ناولٹ میں عصمت چغتائی نے اپنے عہد کے

عصری مسائل کے ایک اہم مسئلہ (غربت و امارت کی کشمکش) اور ان کے مخصوص پہلوؤں کی ترجمانی ایک مختصر کینوس پر کی ہے۔ چوں کہ مختصر کینوس پر آشا اور پورن کے کرداروں کے خدو خال نمایاں کیے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ کہانی اپنے دائرہ سے باہر نہیں جاتی۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر ”ہندی“ کو ناولٹ کے نمبرے میں رکھا گیا ہے۔

عصمت چغتائی اردو کی وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار، ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک کے نصب العین کو سمجھتے ہوئے اس مسئلہ کو اٹھایا۔ متوسط سرمایہ دار و زمیندار طبقہ کی بھونی عزت و وقار، قدامت پرستی، فرسودہ رسومات و روایات، اچھول خاندانی آبرو سے پیدا شدہ مسائل پر عصمت نے بڑی بیباکی سے ضرب لگائی ہے۔ جہاں نئی قدروں کا پروردہ پورن کے سائے خدو خال کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔

اپنی تخلیقی قوت و ذہنی بصیرت سے عصمت چغتائی نے، اس مسئلہ سے پیدا شدہ نتائج کو بڑے حقیقی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ اسی لیے ”بیباک اور بہ عصمت چغتائی کے ناولٹ ہندی کی ترقی پسند اور رجعت پسند تقریباً بھی نقادوں نے تعریف کی ہے۔“^۱ بالخصوص ماکس خیال کے نوجوانوں میں یہ ناولٹ کافی مقبول ہوا۔ یہاں ڈاکٹر ذرینہ عقیل کے خیال کو پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ”اسے (ہندی کو) نظر انداز کرنے کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ یہ ناول نہیں بلکہ ”ناولٹ“ ہے لیکن فن کی اہمیت یا اسے پرکھنے میں اس قسم کا ادنیٰ فرق کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔“^۲

ڈاکٹر ذرینہ عقیل کا یہ سوچنا یکسر غلط ہے کیوں کہ کسی تخلیق کی مقبولیت اور اہمیت کا معیار وہ نہیں ہو سکتا جو ذرینہ عقیل متعین کرتی ہیں۔ جب کہ خود ہی اپنے خیال کی تردید

۱۔ کے کے کھلر : اردو ناول کا نگار خانہ ص ۶۷

۲۔ ڈاکٹر ذرینہ عقیل : اردو ناولوں میں سوشلزم ص ۴۸۷

بھی کرتی نظر آتی ہیں فرماتی ہیں: ”اور بعض لوگوں کے خیال کے مطابق یہ ناولٹ ”دیوداں“ فلم سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے اور ایک تحقیق کے مطابق یہ ایک تہ کی ناولٹ سے ماخوذ ہے۔ اس موقع پر اتنا ہی کہنا کافی ہوگا کہ کچھ فنی کموریوں اور غایوں کے باوجود ہندی اپنے عہد کا اچھا ناولٹ ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار پورن ہے جو متوسط سرمایہ دار ماحول میں پرورش پانے کے باوجود روشن خیال اور ترقی پسند نوجوان ہے۔ پورن اپنے گھر ملازمہ آشاسے محبت کرتا ہے اس کی نظر میں غریبی امیری، ذات پات کی کوئی تفریق نہیں یہی وجہ ہے کہ وہ آشاسے شادی کرنے کے لیے بھندرتا ہے۔ پورن کے گھر والے اس کے اس فیصلہ کی مخالفت کرتے ہیں، کیوں کہ آشانچلے طبقے کی ایک غریب لڑکی ہے۔ پورن کا باغیانہ رویہ جا بجا دیکھا جاسکتا ہے۔

محبت نے پورن کے ترقی پسندانہ خیالات کی حقیقی ترجمانی کی ہے ساتھ ہی اس نام نہاد سماج پر طنز کے نشتر لگائے ہیں جو غریب طبقہ کو ذلیل و خوار سمجھتے ہیں۔ دراصل پورن کا کردار نئی قدروں کا ترجمان ہے کیوں کہ اس کے اندر اشتراکی تصورات، مساوات اور انسان دوستی کا جذبہ باہر دیکھا جاسکتا ہے۔ وہ امیری اور غریبی میں کوئی فرق نہیں کرتا اس کی مثال اس وقت دیکھی جاسکتی ہے جب اس کی محبوبہ پورن کی بھابی کے سامانوں کی صفائی کرتی ہے اور پورن وہاں پہنچ کر آشاسے ہمکلام ہوتا ہے:

”اہنک۔۔۔ یہ نہیں ہونے کا۔ جو میری بیوی غریب ہوتی“

رام نہ گھر سے جو آپ کی بیوی غریب ہو۔“

ہو جاتا ہے پھر دوسری سازش کے ذریعہ آشاکو اس سے الگ کر کے شاننا کو رخصت کر کے گھر لایا جاتا ہے۔ مگر پورن اپنے ساتھ ہوئے ظلم و زیادتی اور ذلیل سازشوں کا جھکاؤ ہو کر زندگی سے بیزار و مجبور ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ اس کی روشن خیالی کو ظاہر کرتے ہوئے جھمت نے شاننا اور ہمیش کے عشق کو پیش کیا ہے، جو بظاہر پورن کی دھرم بتی ہوتے ہوئے جنسی ہزدت کے پیش نظر ہمیش کی ہو جاتی ہے۔ ادب پورن کو جب اس واقعہ کی جانکاری دیتا ہے کہ شاننا اور ہمیش کے تعلقات سے خاندان کی عزت مٹی میں مل جائے گی۔ اس وقت ایک غم زدہ عاشق کی روشن خیالی کا انکشاف ہوتا ہے۔

علامت کے باعث جب وہ مرغن الموت میں گرفتار ہے، اپنے بھائی ادب سے اپنی دلی کیفیات بیان کرتے ہوئے سرمایہ داندہ معاشرے پر زبردست طنز کرتا ہے:

”سرخیا۔۔۔۔۔ آپ کا پورن تو کبھی کامرچکا۔ ادب اس مردہ پورن کی بادی ہے۔ بھیتا۔۔۔ من چاہے جو کچھ کر لو۔۔۔۔۔ روح تو کبھی کی مرچل۔۔۔۔۔ یہ مردہ مٹی حاضر ہے یہ بھی اگر کسی کام آسکے تو موجود ہے۔ مگر یاد ہے بھیا یہ جسم بالکل کھوکھلا ہے نام کو بھی دم نہیں۔“

۔۔۔۔۔ جو کچھ بھی آپ نے کیا خوب کیا۔ گھر کی لاج کیلئے

ایک میں کیا ہزاروں پورن قربان ہیں۔ اہلے

اسٹریٹس جب اس کی تہا دہادی کے لیے آشالائی جاتی ہے پورن اسے

دیکھتے ہی فرجاً محبت میں اُسے بھیجتا ہے اور موت اس نامراد و ناشاد عاشق کو اپنے شکنجے میں دبوچ لیتی ہے۔

عصمت پورن کے کردار کی پس منظر تراشی کو بڑی احتیاط اور سلیقے سے اجاگر کرتی ہیں اور اس المیہ کا مورد الزام اس طبقہ کو ٹھہراتی ہیں جو فاندائی وقار اور لاج کے چکر میں ناسور ہیں۔

ناولٹ کا دوسرا اہم کردار ”آشا“ کا ہے جو نعلے طبقہ کی ایک شریف باعصمت اور حساس طبیعت کی لڑکی ہے۔ آشا کو اپنی غربت اور لا چاری کا احساس برابر رہتا ہے، پورن کی گرم جوشی کے باوجود وہ ہر جگہ محبت سے کتراتے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہر وقت یہی کہتی رہتی ہے کہ کہیں اس کے دل کی ترجمانی اس کے چہرے سے نہ ظاہر ہو جائے۔ پھر بھی وہ اپنے جذبات کو روک نہ سکی پورن کی خواہش کے مطابق ”پھول“ لگانے کے بعد تیز قدم اٹھاتی ہوئی اپنے کمرے میں پہنچتی ہے اس کے جذبات کی ترجمانی کرتی ہوئی عصمت لکھتی ہیں کہ:

”یہی سزا ہے تیری گستاخی کی! وہ زمین پر لیٹی لیٹی اپنے جی میں
کوستی ہے۔ جیسے کوئی بڑا واقعہ ہو گیا ہو۔۔۔۔۔ شرم، خود سے
نفرت اور نہ جانے کیا کیا خیالات اس کے پریشان دماغ میں
گھومنے لگے۔“

پورن کے بار بار چھیرنے کے باوجود آشا اپنے دل پر پتھر باندھ رہی مگر
پورن کا یہ جملہ ”بس میری بات کا جواب دو۔۔۔۔۔ تمہیں مجھ سے نفرت ہے۔“
”آشا کو تھوڑی دیر تک سر اٹھانے کی ہمت نہ ہوئی اور پھر وہ

اپنی آنکھیں اٹھاتے کانپ رہی تھی مگر اس نے ہمت کی نہ جانے
کیسے۔ بس سر اٹھا کر اس نے پورن کی آنکھوں میں اپنا جواب
ڈال دیا۔ ۱۱

آشا کے اندر کی عورت اس وقت بیدار ہوئی جب وہ شانتا کے گھر پہنچا
دی گئی۔ شانتا کی شادی پورن سے ہو رہی تھی اور آشا کے گلے پر چھری چل رہی تھی۔
”بھول گئے اتنی جلدی بھول گئے۔ پورن سنگھ جی! آشا نے اپنی کوٹھری کی زمین پر گور
کو چھاکاش وہ اپنے گاؤں میں ہوئی تو رنجی پہنسلوان کی طرح طاعون اسے بھڑس
جاتا۔ ۱۲

بھمت نے آشا کی دلی کیفیات کو ایک ماہر نفسیات کے لحاظ سے پیش کیا
ہے۔ پورن اور شانتا کی شادی کے وقت آشا کی دلی کیفیات اور جذبات کو حقیقی انداز
میں اُجاگر کیا ہے۔

پورن کو آشا کے حاصل ہو جانے کے بعد جب پورن کھوڑی دیو کے لیے
ہنستا ہے۔ تو شبام لال کس طرح آشا کو اپنی باتوں کے ذریعہ کنوئس کر دیتا ہے وہ
ہے کہ ”آشا“ پورن کی آواز جھاڑیوں میں سننے کے باوجود جواب نہیں دیتی بقول مصنف:

”آشا تیزی سے جھاڑیوں میں الجھتی گدھوں سے بھرتی چلی دور
اس نے پورن کی آواز سنی ”آشا، آشا“ وہ بکار رہا تھا سگر
اس نے اپنے کالوں میں انگلیاں ٹھونس لیں اور دانت
پر دانت بھیج دیے۔ آگ ٹھنڈی ہو چکی تھی۔ مگر چنگاریاں دلی

سنگ رہی تھیں۔،، ۱۷

پورن کی حالت زیادہ خراب ہونے پر آشادہاں لے جانی جاتی ہے پورن اسے اپنی آغوش میں لینے کے بعد موت کے منہ میں چلا جاتا ہے۔ اس وقت اپنے سارے ارمانوں کو ایک لاش سے پورا کر کے پورن کی لاش کے ساتھ، دونوں نذر آتش ہو جاتے ہیں۔

بقیہ دوسرے کردار مرکزی کردار کو ابھارنے کی غرض سے لائے گئے ہیں۔
کردار بگاری کے لحاظ سے ہندی کے سارے کردار اپنی جگہ موزوں اور درست ہیں آخر میں پورن کی موت کے ایسے کے بعد آشادہاں پورن کی لاش کے ساتھ نذر آتش ہونا ناولٹ کو کمزور بنا دیتا ہے۔ خلیل الرحمن عظمیٰ لکھتے ہیں:

”عصمت چغتائی کا ناولٹ ہندی ایک ایسے نوجوان کی کردار بگاری ہے جو طبقاتی نظام میں محبت کی آزادی نہ پانے کی وجہ سے ہندی بن جاتا ہے۔“ ۱۸

جبکہ علی عباس حسینی اسے رومانی ناولٹ کہتے ہیں:

”اس کا مجموعی اثر اصلاحی ہے اس کا خاتمہ بالکل اس طرح کا ہے جو رومانیت کی خصوصیت ہے۔“ ۱۹

زبان و بیان پر عصمت کو قدرت حاصل ہے۔ زبان کرداروں کے مزاج کے مطابق ہے۔ سادہ سلیس زبان میں عصمت محاورے کا برمیل استعمال کرتی ہیں بکالہ بگاری

۱۷ سندھی ص ۱۰۱

۱۸ خلیل الرحمن عظمیٰ: اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص ۲۱۰

۱۹ علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ و تنقید ص ۴۳

میں وہ بڑی احتیاط سے کام لیتی ہیں، کرداروں کے مکالمہ کے ذریعہ کردار کے خیال و افکار کو واضح کرتی ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگرچہ عصمت نے ہندی کے کردار کی پیشکش میں روایتی انداز اپنایا۔ پھر بھی ان میں ایک خاص قسم کی دلکشی اور دلچسپی پائی جاتی ہے۔ انھوں نے اپنے اس ناولٹ کے افراد کے سیاسی، اقتصادی اور کہیں سماجی پس منظر پیش کرنے اور تہذیب تمدن کے انحطاطی ماحول کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے۔ یہی ان کا سب سے بہتر امتیازی وصف سمجھا جاتا ہے۔

بغیر عنوان کے "بغیر عنوان کے" سعادت حسن منٹو کا بہترین ناولٹ ہے جو آزادی (۱۹۴۷) سے قبل اشاعت پذیر ہوا۔

پہلے یہ ناولٹ ہفت روزہ کارواں میں قسط وار چھپا۔ بقول برج پریمی: "منٹو نے ۔۔۔ ایک ناولٹ "بغیر عنوان کے" لکھا جو ان کی ادارت میں شائع ہونے والے ہفت روزہ کارواں میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔" اسے کچھ دنوں بعد منٹو کا یہ ناولٹ "پرچھائیوں کے پیچھے" اور "بغیر عنوان کے" کے ناموں سے کتابی صورت میں آیا اس کی مقبولیت کے سبب ہندی والوں نے بھی اس کا ترجمہ "راجا اور فریا" کے نام سے شائع کیا۔

یوں تو "موپاساں" کی طرح منٹو کی زندگی اور فن کا ماحصل مختصر افسانہ ہی رہا، جس نے اردو افسانہ کو اپنی جودت طبع اور فن و تکنیک کے ذریعہ نئے مزاج و تصور سے ہم آہنگ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ کے ارتقار میں منٹو کے افسانے سنگ میل

کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی ذہنی فکر و بصیرت عمیق مطالعہ و مشاہدہ اور فنی شعور سے مالا مال کیا اور میں اپنی نفسیاتی اثرات لکھا ہی اور تخلیقی قوت کے بہارے اردو کو ایک بہترین ناول عطا کیا۔ بغیر عنوان کے، ناول کی تخلیق کر کے منٹو نے نئی روایت کو تقویت دی نہیں بخشی بلکہ اس کا راسخے نے ناول نگاری کی ہمت و رفتار کا تعین بھی کیا۔

بڑی حیرت کی بات ہے کہ منٹو کے اس فن پارے کی اہمیت اور افادیت کی طرف اردو نقادوں نے ذرا بھی توجہ نہیں کی۔ سب سے پہلے ڈاکٹر یوسف سرست نے اپنے تحقیقی مقالہ میں اسے اردو کے اہم ناول میں شمار ہی نہیں کیا بلکہ اس کے سارے نکات کا تجزیہ بھی کیا۔ ڈاکٹر یوسف سرست کہتے تحقیق کے بعد ہی کے کھلے جیسے ناقد کی نظر اس کی طرف مرکوز ہوئی۔ ابھی حال ہی میں برج پریمی نے ایک سیر حاصل مضمون اس ناول پر پُر قلم کیا ہے۔

برج پریمی کی تحقیق کے مطابق، احمد ندیم مٹا سی کے نام ایک خط میں منٹو نے اسے افسانہ بتایا ہے، ”ہو سکتا ہے کہ منٹو جب اسے لکھ رہے تھے تو ان کے ذہن میں افسانہ کا خاکہ ہو، جسے بعد میں انھوں نے پھیلا دیا اور ایک بڑے کینوس پر پیش کیا، کیوں کہ ناول کے دوسرے اور تیسرے باب کو منٹو نے ایک علیحدہ افسانہ کی صورت میں پیش کیا ہے۔ جسے نقوش لاہور کے افسانہ نمبر ۱۹۶۵ء شمارہ (۱۰) میں نقوش کے مدیر نے ”راجو“ کے عنوان سے شائع کیا۔“

یہاں بھی اب وہی سوال پیدا ہوتا ہے کہ بغیر عنوان کے، میں آئندہ کوئی خصوصیت ہیں جس کی وجہ سے وہ افسانہ یا ناول نہ ہو کہ ناول قرار پاتا ہے تعجب تو یہ ہے کہ جن نقادوں

نے اسے ناولٹ بتایا وہی آگے چل کر اسے ناول کا نام بھی دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناولٹ کے فن سے روشناس نہ ہونے کی وجہ سے فقط اس کے حجم کو دیکھتے ہوئے اسی نقادوں نے ناولٹ کا لفظ داغ دیا۔

’جنس‘ سماجی زندگی اور معاشرے کا ایک اہم اور پیچیدہ مسئلہ ہے۔ منٹو نے اس مسئلہ کو موضوع بنا کر اس کے اہم اور مخصوص گوشوں اور گتھیوں کا نفسیاتی جائزہ ایک مختصر مینوس پر بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ سارا Treatment مرکزی کردار سعید کے افعال و افکار تک محدود ہے، یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر ’بغیر عنوان‘ کے ’کو ناولٹ‘ کے نمبرے میں رکھا جاتا ہے۔

سعید اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ اس کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کے درمیان پیدا ہونے والے کشمکش کے تانے بانے سے پلاٹ کی تعمیر کی گئی ہے پوری کہانی سعید کی جذباتی و نفسیاتی کیفیات کے محور پر گھومتی ہے۔ ’بغیر عنوان‘ کے ’اس غیر معمولی سیدھے سادے پلاٹ‘ میں اصل سعید کے ذہنی اور جذباتی کشمکش اور تہہ در تہہ گتھیوں نفسیاتی اظہار کے تانے بانے سے پلاٹ کی تعمیر کی گئی ہے۔ پلاٹ بنانے میں منٹو نے اپنی دور بینی اور باریک بینی کے علاوہ نفسیاتی ڈرافٹ نگاہی کا بہترین ثبوت پیش کیا ہے۔ جہاں انھوں نے سعید کے کردار کو اجاگر کرنے میں ایک باہر نفسیات کا رول ادا کیا ہے، پلاٹ میں واقعات کی آہنگی ڈرامائی ہے۔ واقعات کے سہارے مختلف خیالات و افکار نمایاں ہوتے ہیں۔ بہر حال اس سادے پلاٹ پر کرداروں کو بڑی ہمارت سے ابھارا گیا ہے۔

کردار نگاہی سے متعلق جوڈ (Joad) کا یہ قول صادق آتا ہے کہ ’’موجودہ ناولوں میں انسان کے ظاہر اعمال‘‘ نہ تو سب کچھ تھے نہ ہی کچھ اہمیت رکھتے ہیں بلکہ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ خیال اور احساس کی داخلی زندگی ہے، اس لیے اس کے

کہنے کے مطابق آج کے ناول نگار کا موضوع اور مواد صرف انسان کی نفسیاتی زندگی بن گئی ہے۔ ۱۱

”بغیر عنوان کے“ کا مرکزی کردار سعید ہمارے معاشرے کے غیر شادی شدہ نوجوانوں کے داخلی جذبات و کیفیات کے مابین ہونے والی کشمکش کی نفسیاتی و حقیقی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول کا ہیرو سعید کے پورے پورے کہانی گردش کرتی ہے۔ عقبہ دوسرے کردار سعید کی محبت اور جنس سے متعلق پیدا ہونے والی داخلی کشمکش اور نفسیاتی گھٹنوں کو باقاعدہ ابھارنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ کہانی کا ارتقائی سفر سعید کے کردار سے ہوتا ہے جس سے سعید کے افکار و خیالات کے ساتھ ہی ساتھ اس کے عہد کے سماجی اقتدار کا پتہ بھی لگ جاتا ہے۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر اگر ”بغیر عنوان کے“ کو کردار ہی ناول کہا جائے تو زیادہ بہتر معلوم پڑتا ہے۔ اس ناول میں سوانحی چھاپ غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”یئر ٹی لیکر“ کی سمن کو دیکھنے کے بعد یہ نئے قائم کرنی پڑتی ہے کہ غالباً عصمت نے سمن کے کردار کی تخلیق کرتے وقت منٹو کے سعید کو حردہ سامنے رکھا ہوگا۔

منٹو نے سعید کی محبت سے متعلق پیدا ہونے والی ذہنی و جذباتی کشمکش اور اس سے پیدا شدہ ہلک انٹنساں کے لیے مورد الزام سماج اور اس کے بنائے اخلاق و اقتدار کو کھرا یا ہے۔ انھوں نے یہ واضح کر دیا ہے کہ معاشرے کی بندشوں کے باعث لوگوں کی فطری خواہشات اور جذبات کو کس طرح دبایا جاتا ہے۔ سعید کا کردار معاشرے کے بنائے گئے اصولوں اور اس کے بیچ ٹکراؤ کا نتیجہ ہے۔ منٹو فرائیڈ سے تحلیل نفسی کا ہلکا سیلتے ہوئے مرکزی کردار کی ذہنی و جذباتی کشمکش کی نفسیاتی گہرائیوں کو ایک ماہر نفسیات

”اگر وہ پُشپا، بملایا راجکاری سے محبت کرنے کا ارادہ کر لیتا،
 تو ظاہر ہے کہ دنیا کی تمام گائیں اور تمام سور اس گلی میں اکٹھے
 ہو جاتے۔“

راجکاری اسے پسند بھی ہے مگر اسے یہ خدشہ خوف زدہ کر دیتا ہے۔۔۔۔۔ مسجد
 اور مندر میں کیوں کر دوستی ہو سکتی ہے۔“

بقیہ لڑکیوں کے باپوں میں سوچتے ہوئے بھی ان میں کوئی نہ کوئی ایسی خالی جگہ
 لیتا ہے جو اس کے مزاج اور تصور عشق پر پورا نہیں اترتا۔

متوئے مسجد کے خیالات و افکار کا تجزیہ نفسیاتی طور پر پیش کیا ہے جہاں اس
 کی داخلی کشمکش کے نتیجہ میں مختلف کردار ابھر سنے کے ساتھ ہی ساتھ ان کرداروں
 کا ماحول اور ان سے وابستہ مختلف افراد کی زندگی اور مخصوص معاشرتی طرز عمل بھی نمایاں
 ہوتا ہے۔

”راجو“ کے متعلق بھی وہ سوچتا ہے کیوں کہ یہ اس کی بنائی فہرست کی انہی
 لڑکی ہے جس کا نام اسے معلوم نہیں تھا۔ البتہ مسجد اس کی خوشی دیکھ کر پریشان رہتا ہے کہ جو
 عورت ایک ہی دسترخوان پر چار بھائیوں کو کھانا کھلاتی ہے وہ کیسے اتنی خوش و خرم رہتی
 ہے۔ وہ اس سے محبت اس لیے نہیں کر سکتا کہ وہ چار سوداگروں کی خدمت گزار ہے
 جسے چاروں نے ایک ایک کر کے لڑکی سے عورت بنا دیا ہے۔

لیکن ایک رات، راجو، کو سوداگروں کے ظلم و جبر کے سبب اسے نیم پرہیز
 حالت میں دیکھ کر راجو سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا، اس کے لاشعور میں چھپی ہوئی

فطری دہنی تقاضوں کے تحت وہ رہا جو سے اظہارِ محبت بھی کر دیتا ہے:

”ادھر میری طرف دیکھو! جانتی ہو میں تمہاری محبت میں گرفتار

ہوں جس طرح کوئی دلدل میں پھنس جائے، میں جانتا ہوں تم

محبت کے قابل نہیں ہو، مگر میں یہ جانتے بوجھے، تم سے محبت

کرتا ہوں، لعنت ہو مجھ پر۔۔۔۔۔ لیکن چھوڑو ان باتوں کو۔۔

۔۔۔ ادھر میری طرف دیکھو، خدا کے لیے مجھے تکلیف

نہ دے۔۔۔“

تھوڑی سی دیر میں اس کے خیالات کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ ڈاکٹر بھائیہ

سے کہتا ہے کہ:

”آپ جانتے نہیں کہ اس عورت نے مجھے کتنا ذلیل بنا دیا

ہے اس لیے کہ میں اس کے عشق میں گرفتار ہوں یہ محبت نہیں

خسرہ ہے۔۔۔۔۔ اس کا علاج نہیں، مجھے تمام ذلتیں برداشت

کرنا ہوں گی، ساری گلی کا کوڑا ہے، سر پر اٹھانا، ہوگا، گندی

موری میں ہاتھ ڈالنے ہوں گے، یہ سب سو کے رہے گا۔“

یہاں منو نے ڈاکٹر فرایڈ کے نظریہ کو اجاگر کیا ہے کہ جنسی اپنی تشفی پہاڑی ہیں

لیکن سماج انہیں ایسا کرنے سے روکتا ہے دراصل سجد کو دلو سے محبت ہے مگر سماجی اقتدار

کی ڈر سے وہ عجیب کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ منو نے سجد کی جسمی خواہشات کی ترجمانی بڑے

نفسیاتی انداز میں کی ہے ملاحظہ ہو:

۵۸ ص بغیر عنوان کے

۵۹ ص ایضاً

”راجو، کو اپنے دونوں بازوؤں میں جکڑ کر سجدے اس زور سے اپنی چھاتی سے بھینچتا کہ اس کی ریڑھ کی ہڈی کرکڑیوں بھٹی، اس نے راجو کو اپنی رانوں پر لٹا دیا اور اس کے سوسے سوسے گدگدے لبوں پر اس زور سے اپنے پیٹے، سوسے سوسے پیوست کر دیے جیسے وہ گرم گرم لوہے سے اُسے داغنا چاہتا ہے۔۔۔۔۔ اس کے ہونٹ دیر تک اسی کے لبوں پر استری کرتے رہے پھر دفعتاً اس نے راجو کو ایک جھٹکے سے الگ کر دیا اور اٹھ کر یوں بیٹھ گیا جیسے اس نے نہایت ہی ڈراؤنا خواب دیکھا ہو،“

منٹو نے جنس کی اہمیت اور سماجی دباؤ کے بیچ، سونے والی کشمکش کو سمجھنے کے کردار سے واضح کیا ہے جہاں راجو سے محبت ہوتے ہوئے دفعتاً نفرت کے جذبات غالب آجاتے ہیں۔ ”تم یہاں کیا کر رہی ہو جاؤ جاؤ۔۔۔۔۔ سجدہ راجو سے کہتا ہے کہ:

”راجو۔۔۔۔۔ مجھے معاف کر دو۔۔۔۔۔ مجھے کچھ نہیں معلوم میں کیا کہہ رہا ہوں۔۔۔۔۔ اور کیا کر رہا ہوں۔۔۔۔۔ بس ایک بات ابھی طرح جاتا ہوں کہ مجھے تم سے دیوانگی کی حد تک محبت ہے۔۔۔۔۔ اور میرے الشریاں مجھے تم سے محبت ہے اس لیے نہیں کہ تم محبت کرنے کے قابل ہو، اس لیے نہیں کہ تم مجھ سے محبت کرتی ہو، پھر کس لیے کاش کہ میں اس

نے کھل کر بات کرنے کی کوشش کی ہے۔۔۔۔۔ تم ہماری
 سوسائٹی سے واقف نہیں، سو ہم لوگ اپنی ماں بہن کے سوا اور کسی
 عورت کو نہیں جانتے۔۔۔۔۔ ہمارے یہاں عورتوں اور مردوں
 کے درمیان ایک موٹی دیوار عمارت ہے۔۔۔۔۔

انہیں وجوہات کی بنا پر اس کے ذہن میں سماج کے خلاف بغاوت کے جذبات پیدا
 ہوتے ہیں مگر اس کے اندر اتنی طاقت نہیں کہ وہ سماج کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر سکے
 وہ جس ماحول کا پڑ و پر وہ ہے ان مطالبات کو دود نہیں کر پاتا اسی لیے وہ ذہنی و جذباتی
 کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔

ڈاکٹر ایلگزینڈر نے فرائیڈ کے اس نظریہ کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہ جنس اپنی تشفی
 چاہتی ہیں لیکن معاشرہ انہیں ایسا کرنے سے روکتا ہے، اس طرح انسانی شخصیت دو حصوں
 میں بٹ جاتی ہے۔ فرائیڈ کے اس فلسفے سے متعلق ڈاکٹر ایلگزینڈر نے کہا ہے کہ انسان
 کی شخصیت کا ایک حصہ، سماجی مطالبات کو اور اس کے احکامات کو پوری طرح قبول
 کر لیتا ہے لیکن دوسرا حصہ جس میں انسان کی جبلتیں اور اس کی بنیادی خواہش رہتی ہیں
 سماج کے ان مطالبات اور احکامات کو نہیں مانتا، اس لیے ان دونوں حصوں میں ہمیشہ
 کشمکش ہوتی رہتی ہے۔۔۔۔۔

منو نے سید کے کردار میں جنسی جبلت کے فطری تقاضوں اور سماجی خوف
 دباؤ کے بیچ ہونے والی کشمکش کو نفسیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ سید اس نفسیاتی
 کشمکش کے باوجود سماج اور اس کے اخلاقی اقتدار کے خوف سے اس وقت الگ ہو جاتا

ہے، جب فریا اپنے آپ کو جسمانی طور پر سعید کے حوالے کرتی ہے، مگر یہاں منٹو نے جنسی خواہشات کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ فطری خواہشات کس طرح سماج کے بنائے اصولوں پر غالب ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سعید سماجی اقتدار کو پس پشت ڈال کر فریا کی گود میں بندھا لیا، ہو کر اپنے آپ کو فطری خواہشات کے سپرد کر دیتا ہے۔

سعید کی یہ کشمکش نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد سماجی اقتدار اور اخلاقی پابندیوں اور مرد و عورتوں کو توڑ دیتی ہے۔ لیکن اگر فرد کو سماج کا خوف نہ ہو تو سماج کا وجود ہی مبہم نظر آئے گا۔ بقول ڈاکٹر ایلکزیندر کہ: ”سماج کا خوف نہ ہو تو لوگوں کی بڑی تعداد ایسی ہوگی جو ایسی زندگی گزارے گی جو سماجی میدان پر بہت کم پوری اترے گی۔“ منٹو نے ”بغیر عنوان کے“ میں سارا زور تاثر، سعید کے کردار پر صرف کیا ہے بقیہ کردار اس کی نفسیاتی گہرائی میں گھولنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ راجو کے کردار کے در بعد منٹو نے اس کی مظلومیت کو دکھایا ہے جو باعصمت ہونے کے باوجود سماج کی نگاہ میں بد چلن ہے۔ وہ اپنی جمہوری کائنات کھٹکتے ہوئے سعید کی غلط فہمی دوا کرتے ہوئے کہتی ہے:

”میاں جی! پاک پروردگار کی قسم۔۔۔۔۔ یہ سب بہتان ہے
میں کوئی ایسی ویسی تھوڑی ہوں مجھ سے زیادہ کام نہیں ہو سکتا
اس لیے میں نے ان کو چھوڑ دیا اب اتنی سی بات کا بتنا کہ میں جانتی
تو اس میں میرا کیا قصور ہے۔“

”راجہ“ کے برعکس فریا کا کردار شہوت کی بھوک، ترقی پسند عورت کی تہ جانی کرتا ہے جسے سماجی اقتدار و اخلاق سے کوئی خاص واسطہ نہیں۔

مجموعی طور پر سعید کا کردار ہمارے سماج کے ان غیر شادی شدہ نوجوانوں کے اندر پیدا ہونے والے جذبات و جنسی خواہشات کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے جو سماج کے اخلاقی خون کی بندشوں میں جکڑ کر ذہنی انتشار کا شکار ہوتے ہیں۔

منٹو نے تحلیل نفسی کا سہارا لیتے ہوئے انسانی نفسیات کو اپنے مشاہدہ اور تخلیقی قوت کے بہار سے جس گہرائی اور باریک بینی سے نمایاں کیا ہے، اس کی مثال مشکل سے مل سکتی ہے۔

زبان، اسلوب اور مکالمہ کے لحاظ سے منٹو کا یہ ناولٹ پورا اترتا ہے۔ منٹو نے ناولٹ کو اپنی زبان دی ہے۔ تشبیہ و استعارے اور رعایت لفظی کے بہار سے زبان میں شیرینی بھر دی۔ مکالمے بھی بر محل اور برجستہ ہیں۔ ان کا منفرد اسلوب، جدت طرازی اور ٹیکھا پن پورا ناولٹ پر جاری و ساری ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ منٹو کا ”بیخبر عنوان“ کے ”ناولٹ کے فن پر کھرا اترتا ہے۔ اردو ناولٹ کے ارتقار میں منٹو کا یہ ناولٹ بڑی اہمیت اور افادیت کا حامل ہے۔

طوفان کی کلیاں طوفان کی کلیاں (۱۹۵۱) بکشن چندر کا ایک کامیاب ناولٹ ہے۔ یوں تو بیشتر نقادوں نے اسے ناول کہا ہے۔ بعض

اس کے اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے مختصر ناول قرار دیتے ہیں۔ بقول مصنف بھی ”طوفان کی کلیاں“ ناول ہے۔ ظاہر ہے اس عہد تک یہ صنف اپنے ابتدائی مرحلے سے گزر رہی تھی، شعوری طور پر ناولٹ کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے کوئی ناولٹ

تخلیق نہیں کیا گیا پھر بھی ”طوفان کی کلیاں“ میں ناولٹ کی بیشتر خصوصیات موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

یہاں بنیادی سوال یہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ ”طوفان کی کلیاں“ کو ناول نہ کہہ کر ناولٹ کیوں سمجھا جائے؟ ظاہر ہے کہ ناولٹ کا دائرہ زندگی سماج کے کسی اہم مسئلے یا سوال کے مختلف گوشوں کی ترجمانی کرنے تک ہی محدود ہوتا ہے اور نہ ہی ناول جیسی وسعت ہی ملتی ہے۔ ”طوفان کی کلیاں“ اس لحاظ سے ناولٹ کی کسوٹی پر قدرے کھرا اترتا ہے جہاں ہندوستان کے ایک اہم مسئلہ (طبقائی کشمکش) اور اس سے متعلق اہم پہلوؤں کی حقیقی تصویر کشی پائی جاتی ہے۔ مختصر کینوس پر کشمیر (ڈوگرہ شاہی) کے جاگیردارانہ نظام کے جاہ و جلال، ظلم و جور، استحصالی کی چکیوں میں پستے کسان مزدور کی محرومیوں، اذیتوں کے ساتھ ہی ساتھ ان کے اندر بیدار ہونے والے باغیانہ شعور کی ترجمانی کوئی پیرائے میں پیش کی گئی ہیں۔

اس ناولٹ پر ناولٹ نگار کا مخصوص اشتراکی نظریہ غالب ہے جو ترقی پسند ادب کے مقاصد کا عکاس ہے۔ انھوں نے جاگیردارانہ طبقے کی استحصالی سازشوں کے ظلم و پرہیز کو نمایاں کرتے ہوئے اکی پس منظر میں غریب کسان مزدور طبقے کی مظلومیت، بیکسی اور لاپرواہی کی تصویر کشی بڑی عمدگی سے کی ہے۔ ناولٹ نگار نے ان پہلوؤں کو بطور خاص نمایاں کیا ہے جہاں استحصالی طبقہ کے خلاف مزدوروں کی غیر منظم جدوجہد کو جاگیردار طبقہ اپنی محذوشتا پالیسیوں کے تحت کمزور بنا دیتا ہے۔

یہ ناولٹ کشمیر کے ڈوگرہ شاہی عہد کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے، جہاں کے غریب مزدور کسان ہمیشہ سے ان کے پیروں سے پکلتے چلے آ رہے تھے۔ کسی حد تک ”طوفان کی کلیاں“ کو تاریخی ناول بھی کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اردو میں تاریخی ناول کا ایک قسط ہے پھر بھی کرشن چندر نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے انسانی سماج کی تاریخ کا ایک قصہ پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر فرمیس لکھتے ہیں :

”اردو میں تاریخی ناول کا بڑا سرمایہ ایک فرسودہ اور قدیمت پسند نظریہ تاریخی کا حامل رہا ہے۔ مذہبی عقائد کی تبلیغ اور پاسداری کی وجہ سے ہیر و پرستی کے ناقص تصور نے اردو میں تاریخی ناول کو پھنپے نہیں دیا۔ اس میدان میں بھی ترقی پسند ادیبوں کی کوششیں قابل قدر ہیں۔ ان کا تصور تاریخ سماجی ارتقار کے قوانین پر نظر رکھتا ہے اور مختلف قوتوں کی آویزش کو انسان دوستی کے نقطہ نگاہ سے دکھاتا ہے۔“

مذکورہ بیان کی روشنی میں اگر ”طوفان کی کلیاں“ کا جائزہ لیا جائے تو وہ ساری باتیں نظر آئیں گی جو دیگر شاہی نظام کے ظلم و استھصال، ان کے خلاف عوام کا بغاوت جذبہ اور اس کی سرکوبی کے لیے جاگیر دارانہ طبقے کی سازشیں وغیرہ نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اس ناولٹ کی برمی خوبی یہ ہے کہ قادی کی دلچسپی آخری وقت تک قائم رہتی ہے، یہی نہیں بلکہ ان بے بس مزدور کسانوں سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے جو حکمران طبقے کے ظلم و استھصال کے شکار ہیں۔

اس ناولٹ کی کہانی عبدال اودبانو کے رومانس سے شروع ہو کر ٹیکری شاہ گاؤں کے مزدور کسانوں تک پہنچتی ہے جہاں حکمران طبقے کے ظلم و ستم کے شکار ہونے کے سبب گوناگوں مصائب اور مسائل سے جو جھٹکتے ہیں۔ کمرشن چندر نے حکمران طبقہ کی سازشوں اور ان کی سفاکی و بے رحمی کو بے نقاب کیا ہے۔ جو غریب مزدور کسانوں کا استھصال کمر کے عیش و عشرت کی زندگی گزارتے ہیں۔ اس طبقے کے ناپاک منصوبوں کو کمرشن چندر

نے اُجاگو کرنے کے ساتھ ہی ساتھ ان غریب کسان مزدوروں کی مجلسی، بھالت،
سادہ لوحی اور ان کے مذہبی جذبہ کو بھی نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے ان کی محرومیوں،
پریشانیوں، کرب و اضطراب، بھالت، بھوک، حق تلفی اور نا انصافی کے خلاف صدائے
اجتہاد بلند کیا ہے۔

ان مزدوروں کا پیشہ ذرا اعت ہے، جو اپنا خون دہسینہ ایک کمر کے کثیر کی
بھرتی زمین میں لکڑی کے لہا ہائے کھیت کے پودے دیکھ کر اس سے اپنے قرض کی ادائیگی
کے علاوہ بہت سی امیدیں وابستہ کر رکھی ہیں، چنانچہ میکر می شاہ پیر کا کسان اپنے کھیت میں
کھڑی فصل دیکھتے ہوئے سوچتا ہے بقول کمرشن چندر:

”دہ ان ہرے بھرے ابھرتے ہوئے پودوں میں اپنے پرانے
گھر کی نئی پھٹ دیکھتا ہے۔ اپنے بیوی کے کان کی سنہری بالیاں
دیکھتا ہے اور اپنے جوان بیٹے کی ہود دیکھتا ہے۔“

ان کسان مزدوروں کی ساری تمنائیں اس وقت شرمندہ خواب نہیں ہوتیں
جب کھلیان میں اناج تقسیم ہو کر ان کے خون پسینے کا صرف چوتھائی حصہ ہی انھیں ملتا ہے،
یہ حصہ بھی سنا ہو کا اور دوسرے قرض کی ادائیگی کی نذر ہو جاتا ہے۔ کسانوں کے ساتھ ہزاروں
سال سے ہوئے ابھال کی عکاسی کرتے ہوئے ناولٹ بنگار نے جاگیردارانہ طبقے کی بربریت
کو پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

”۔۔۔۔۔ اس دانے کے چار حصے کمر ڈالو، ایک حصہ مجھے
دے دو کیوں کہ زمین میری ہے، ایک حصہ دانے کا سرکار کو
دے دو کہ تلوار اس کی ہے، ایک حصہ لالہ میراں شاہ لے لیتا

ہے کزیج اس کا ہے ادا دھار کا سودا اور گاؤں کا نمک ادا
چائے ادا کپڑے کا ہے اب ایک دانے کا چوتھا جھردہ گیا
جس میں جولا ہے کا ہے جس نے کبل بنا ہے، موچی نے جوتا
بنایا تھا کہا نے برتن دیے تھے۔۔۔۔۔ تیل۔۔۔۔۔ ادا پھر

ادا پھر۔۔۔

حکمران طبقے نے ہمیشہ غریبوں پر ظلم و بربریت کا ثبوت دے کر ان کے خون
پسینہ سے پیدا شدہ فصل سے عیش کیا۔ بیچارہ غریب مزدور کسان جو ان انتہائی طاقتوں
کے خوف دہرا اس کے سبب صبر کرتا ان کے مظالم برداشت کرتا رہا بالآخر میٹری شاہ کے
مزدور بھی سوچتے ہیں:

”ہزار سال سے یہی ہوتا چلا آ رہا ہے کہ آدمی محنت کرتا ہے اور
حاکم اس کی محنت کھاتے ہیں جیسے ٹڈی فصل کو اور امریل درخت
کو کھا جاتی ہے، ٹڈی کو فصل کھانے سے کام ہے، اسے کیا ٹھم
فصل کس طرح اگتی ہے۔ مکئی کا ایک دانہ کیسے پیدا ہوتا ہے؟“

کرشن چندر نے ان غریب کسانوں کے ساتھ ہوسہے استحصال کی عکاسی برکے
جاندار طریقے سے پیش کی ہے۔ جہاں اس کی تمام محنتیں ہسرتیں اور آنسوئیں خاک میں مل
جاتی ہیں، اور یہ کسان اپنی مٹھی بھینچ کر رہ جاتا ہے۔ کرشن چندر نے ان حقائق کی عکاسی بھی
کی ہے جہاں گاؤں کا ساہوکار میراں شاہ ان مزدوروں کی جہالت اور سادہ لوحی کا ناجائز
فائدہ اٹھا کر ان کا استحصال کرتا ہے۔

میران شاہ جیسی ذہنیت رکھنے والے سا، ہوکار کسان مزدور کی جہالت اور سادہ
 لوحی کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جو دو جہالت اور غلامی کی زنجیروں میں جکڑنے کے
 باوجود ”لفظ“ کو متبرک سمجھتے ہیں۔ کمرشن چند نے اپنے اشتراکی نقطہ نظر سے کسانوں
 کے ”لفظ“ میں ان کا ماضی، حال اور مستقبل تینوں چیزیں پہنا کر دی ہیں اور یہ واضح
 کر دیا کہ یہی ”لفظ“ ہی وہ رکاوٹ ہے جس کی وجہ سے حکمران طبقہ ان پر غالب ہے،
 یہی وجہ ہے کہ کمرشن چند نے ان کسان مزدوروں کے اندر اپنے حقوق کے لیے ہر
 احتجاج بلند کرنے کا جذبہ دکھایا تاکہ جاگیردارانہ نظام اور اس سے وابستہ سرمایہ دار طبقہ
 جیسے سماج دشمن عناصر کے ظلم و ستم سے نبرد آزما ہوں، نتیجتاً کمرشن چند ان کسانوں کے
 ذہن و شعور کو بیدار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جب کسانوں نے پنچایت میں یہ فیصلہ
 کر لیا کہ امسال فصل کا ایک دانہ بھی سرکار اور سرکار کے نمائندوں کو نہیں دیا جائے گا،
 چاہے انھیں اپنی جان ہی کیوں نہ دینی پڑے، کسانوں کے خیالات کی ترجمانی اچھی طرح
 کی ہے۔

مطلوٹ کی کھیاں، کے کسان مزدور اسی لیے رات کو قتل کی رات سے منسوب
 کرتے ہیں جس کے دوسرے روزہ جاگیردار کے کارندے دانہ تقسیم کرنے اور لگان کی غرض
 سے پہونچتے ہیں، اس طبقہ کا بھیانک روپ سامنے آتا ہے۔ جب سبھی کسان ہتھ اور
 لگان دینے سے انکار کر دیتے ہیں، اس فیصلہ کے رد عمل میں کسانوں کو ان کے سفاکانہ نظام
 کا نشانہ بنایا جاتا ہے، رسیوں میں باندھ کر انھیں اذیت پہونچائی جاتی ہے تا وہ پھر بھی ایسی
 نازیبا حرکت نہ کر سکیں۔

اس تحریک میں شامل کسانوں میں کچھ لالہ میران شاہ اور جن جیسے لوگوں کے
 بہکاؤ سے خوف و دہشت اور اس فیصلہ کے نتیجہ کو سوچ کر ظلم کے سامنے سر ٹیک
 دیتے ہیں۔

یہاں کمرشن چند نے جاگیردارانہ مشینری کے اُن کل پُرزوں کو نشانہ بنایا ہے جن کے سبب سرکار کے خلاف پیدا ہونے والے غم و غصہ کے جذبات کو دبایا جاتا ہے۔ دراصل نادٹ بنگار کی نظر میں یہی کارندے سماج کے لیے ناسور ثابت ہوتے ہیں جس کی نمائندگی ساہوکارا، نمبردار کے علاوہ کسانوں میں رجن کرنا ہے، جہاں اُس کی غلامانہ ذہنیت صاف ظاہر ہوتی ہے۔ سلطان کا کمر دار بڑی اہمیت کا حامل ہے جو کسانوں کی اس تحریک کی نمائندگی کرتا ہے، حکمران طبقے کی دھکیاں اور مظالم برداشت کرنے کے باوجود وہ اپنے فیصلے پر اٹل رہتا ہے۔ سلطان کے عزم و ارادے کے ساتھ ہی ساتھ اس کا فضیلت کو حقارت بھری بنگا ہوں سے دیکھنا اور لالہ میران شاہ کے چہرے پر ہتھوکتے دینا کسانوں کی سب سے بڑی نیت ہے۔

جاگیردارانہ نظام کی ذلالت و مظالم کا بھیانک روپ اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب نوڈے جولاہے کی کنواری بیٹی کا اغوا کر کے راجہ کرم علی کو نذر کی جاتی ہے، یہ طبقہ اپنی، موس اور عیاشی کا سامان غریب مزدوروں کی بہن بیٹیوں بناتے ہیں۔ حکمران طبقہ کی ذلالت اور مظالم کی انتہا دکھاتے ہوئے کمرشن چند نے اپنے حقوق کی جدوجہد کرنے والے مزدور کسان کی بے بسی و ناچارسی کی، ہو ہو تقویٰ پر کش کی ہے۔ لگان نہ دینے کے فیصلہ کی سزا کے طور پر کاہن ندی پار کرنے کے لیے لکڑی کی جگہ ان غریبوں کا پُل بنایا جاتا ہے، جس پر بے رحم سفاک راجہ اور ان کا عہلہ اپنے پاؤں سے کھلتے ہوئے ندی پار کرتے ہیں۔

کسانوں کی تحریک کو پست کرنے کے لیے بھی ہتھکنڈے استعمال کرنے کے باوجود بھی جدوجہد میں کمی نہیں آئی۔

بالآخر برطانوی سامراج کے نمائندہ سرطاس ہنڈ کے تقسیم کرو اور حکومت کرو (Divide & rule) کی پالیسی کے تحت، ہندو مسلم فرقہ وارانہ فساد کے زہر بو کر

ترجمہ۔۔۔۔۔ ”برف کا دریا“ نام سے چھپا، تقریباً ۱۹۷۰ء کے قریب اسی نام سے اردو پاکٹ بکس والوں نے چھاپا پھر دس برس بعد ”نیا ادارہ“ الہ آباد سے ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا، واضح رہے کہ ہندی والوں نے ۱۹۷۹ء میں ہی اسے کتابی شکل میں شائع کر دیا تھا، اس ناول کی اہمیت و افادیت کا جائزہ اس کے متعلق متعدد زبانوں کے ترجمہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔

ناول کو بطور علیحدہ صنف ادب تسلیم کرنے والوں کے علاوہ بقیہ نقاد اس ناول کا شمار ناول میں کرتے ہیں، جب کہ پتھر پتھر کا مصنف خود اسے ناول کہتا ہے۔ اسے ہندی ناول کے نقاد ڈاکٹر مدھوپ گھنشیام نے ”پتھر پتھر“ کو ناول ہی قرار دیا ہے، پھر وہی سوال اٹھتا ہے کہ آخر اسے ناول کیوں کہا جائے؟

اپنی بدنامی اشک نے ”پتھر پتھر“ کے ذریعہ سماج کی غریبی جیسے اہم مسئلہ اور ان کے مخصوص پہلوؤں کا مخصوص کھنہ جیسے نو دو دلتے، سیاح کی حقیقی ترجمانی بڑی باریک بینی اور ژرف نگاہی کے ساتھ واضح کی ہے۔ غریبی کے مسئلے کو اجاگر کرنے میں اشک کی نگاہ مرکزی کردار حسن دین پر مرکوز رہتی ہے، یہی وجہ ہے کہ پوری کہانی حسن دین کے خود پر گزشتہ کر رہی ہے جہاں اس کی مفلسی، بچائی، مرض شناسی اور خدا پرستی جیسی خصوصیات کے ساتھ ہی ساتھ کھنہ جیسے نو دو دلتے خراڈ اور نمائشی سیاحوں کی قلمی کھولنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

پلاٹ واضح اور سادہ ہے، مختصر کینوس پر انھیں تانے بانے سے بُنا گیا ہے، البتہ سفر نامے کا شائبہ ہونے لگتا ہے۔

کمر دامن نگاہی کے لحاظ سے حسن دین کا کردار کامیاب اور متحیر ہے۔ حسن دین نچلے طبقے کی خدا پرستی، فرض شناسی، صبر و قناعت کو واضح کرتا ہے، یہ کردار کشمیر ہی نہیں بلکہ ہندوستان کے کردار ہا غریب اور سچلے ہوئے غریبوں کی نمائندگی کرتا ہے جن کے مزاج کی سادہ لوحی اور فرائض کی ادائیگی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے متوسط طبقہ کے نو دولت لوگوں کی عکاسی کی گئی ہے۔

حسن دین کے برعکس دوسرا اہم کردار کھنہ کا ہے جو اپنی ریاکاری، خود غرضی اور فردمانگی اور اعلیٰ و فضل ہونے کے نغمے میں ان معصوم غریبوں کا استحصال کرتا ہے۔ اشک نے بڑی گہری اور باریک نظر سے حسن دین کے کردار کو نمایاں کرنے میں کھنہ جیسے نو دولت نام نہاد دولت مند طبقے کی حقیقی مصوری کی ہے، یہ طبقہ ظاہری شان و شوکت اور نمائش کے ساتھ ہی ساتھ نہایت ذلیل و دسوا کر کے غریب محنت کش مزدوروں کا استحصال کرتا ہے، جن کے لیے کشمیر کی سیر و سیاحت صرف ایک بہانہ ہے۔ تاکہ لوٹنے پر اپنے رفقاء اور ملنے جلنے والوں سے ڈینگ ہانک سکے، مگر اس کا رد عمل اس کی کم ظرفی اور ذلت کی قلبی خود کھول دیتا ہے۔

اپنی درنا تھ اشک نے اپنے عمیق مطالعہ و مشاہدہ کے ذریعہ نچلے طبقے کی گونا گوں خصوصیات کے ساتھ ہی ساتھ ان کے جذبات و خیالات کو پیش کیا ہے، اشک نے ایک جگہ کھنہ صاحب کے لڑکے اور عبدال جو دو لون ہم عمر تھے، کے خیالات کا جائزہ لیتے ہوئے دو لون طبقوں میں پرورش پائے ہوئے ہر دو الگ الگ ذہنوں کا مطالعہ کیا ہے۔

”لمحہ بھر تک حسن دین کھر اس بچے کو دیکھتا رہا عید دہی اتنی عمر کا ہے، دو ایک سال بڑا ہو گا لیکن اس کی قسمت میں یہ سب کہاں، اسے تو بچپن ہی سے روزی کمانے کی فکر دامن گیر ہو گئی

ہے اگر کثیر میں اسن رہا تو وہ یقیناً ہی عید و کی شادی کر دے گا

اس کے بچوں کو پڑھائے گا۔ اور انہیں ایسا ہی بنائے گا۔

کھنہ صاحب کا دس روپیہ کا نوٹ بابا کے مزار پر چڑھانے کے لیے نہ لوٹنا اور ان کا 'سکہ' کی دکان پر چائے پینے کے لیے حسن دین کو مجبور کرنا اس کی ساری امیدوں اور تمناؤں کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ علاوہ انہیں کھنہ صاحب کے ذریعہ حسن دین کا مناسب ٹھکانہ نہ دینا اور اس پر چوری کا الزام لگا جیل میں بند کرانا وغیرہ کھنہ صاحب کے کردار کو پردہ فاش کرتا ہے۔

اشک نے ان غریبوں کے ساتھ ہوا ہے استصال کی حقیقی تصویر کشی کی ہے۔ جب کہ حسن دین کا کردار انسانیت اور انسان دوستی پر منحصر ہے۔ وہ غریب ضرور ہے اس کے لکڑی کے مکان، سنت پوری کرنے کے لیے پیسہ کا مناسب انتظام نہ ہونا، شادی کے لیے پیسہ کی کمی، بچوں کی تعلیم کا خواہاں ہوتے ہوئے انہیں تعلیم سے محروم رکھنا یہ سب حسن دین کی مفلوک الحالی کا پتہ دیتے ہیں حسن دین کی نادانی کا ثبوت بھی ملتا ہے جب وہ کھنہ صاحب کو دولت مند سمجھتے ہوئے پہلے روز کی مزدوری نہیں لیتا تاکہ دوسرے دن کسی اور گھوڑے دان سے بات چکی نہ کر لیں۔ اس کی خدا شناسی کی علامت ہے "باپم رشی" کا مزاد ہے جسے وہ خدا کا سبیل تصور کرتا ہے، کھنہ صاحب کا مزاد پر چڑھا داس کے لیے روپیہ کے بہانے پر بھی وہ اپنی جیب سے ڈکڑا نہ مزاد پر چڑھا دیتا ہے یا سوا دی نہ ملنے سے قبل بارگاہ عزت سے سواری کے لیے دعا مانگنا، یا پوری کی ہمت لگنے کے باوجود جیل میں نماز پڑھ کر پاک پروردگار کی شان میں سربسجود ہونا، اس کی خدا شناسی کا یقین ثبوت ہے حسن دین کی فرض شناسی کا جذبہ کھلن مرگ کے

ہونے والے واقعات کے بعد بھی اس کے اندر جاری و ساری رہتا ہے، جب کہ کھنہ صاحب سے وابستہ ساری آرزوئیں مسمار ہو چکی تھیں۔ دونوں کے آگے کا سفر نہ ہونے کے باوجود منجھٹیل دکھانا یا کمرہ کے اسٹینڈ تلاش کرنے کے لیے صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے لانا وغیرہ اس کی فرض شناسی کے زندہ ثبوت ہیں۔

مجموعی طور پر حسن دین کا کردار کشمیر کے گھوڑوان طبقے کے مزدوروں کی نمائندگی کرتا ہے، جن کی مفلسی، نادانی، فرض شناسی، خدا شناسی اور انسان دوستی کا جملہ ٹٹ پوجیا دلوں دو لیتے سیاح بڑی سنگدلی کے ساتھ استھال کرتے ہیں۔

نادلت سے قبل بائبل کی درج عبارت: ”اے غریب! تم پر خدا کی رحمت ہے کہ تم ہی اس کی سلطنت کے حقدار ہو؟“ دراصل نادلت نگار نے اس سوالیہ نشان پر اپنے طنز کے ذریعہ مختلف سوال اٹھایا ہے۔ اس کی اپنی سلطنت کیسی ہے جو اپنے مومن بندوں کو نئی نئی مصیبت میں گرفتار کرتا ہے، یہ غریب طبقہ اپنی فرض شناسی اور سچائی کے جملہ میں ملی مصیبتوں کے باوجود اپنے پروردگار کی بارگاہ میں سر بسجود رہتا ہے۔

اس نادلت کے ذریعہ نادلت نگار نے نہ صرف پتھر پتھر جھیل کو نشانہ بنایا بلکہ کشمیر کے نکلے، پسماندہ طبقے کے درد و غم، مردیوں و پریشانیوں کو بخوبی نمایاں کیا ہے جو دراصل پتھر الذہن ہیں، اس کے برعکس ان سیاحوں پر کاری ضرب لگائی ہے جو ان کی سادہ لوحی اور فرض شناسی کا ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ انھیں پتھر دل کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

بالآخر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اسپندر نامتھ اشکت نے کشمیر کے ایک مختصر سے کینوس پر وہاں کے غریب پسماندہ طبقہ کی زندگی کے گونا گوں مسائل کو چیتا

مخصوص کردار کے ذریعہ منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے۔ یہ ناولٹ زندگی و سماج کے ایک اہم مسئلہ کو بڑی فنی چابکدستی سے ظاہر کرتا ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ناولٹ کے ذمے میں رکھا جائے گا۔ مگر چہ اردو ناقدین نے اس ناولٹ کے ساتھ بے توجہی برتی ہے۔ پھر بھی اس کی اہمیت و افادیت سے انکار کرنا ناانصافی ہے۔ ”پتھر الپتھر“ اردو ناولٹ کے ارتقا کی اہم کڑی ہے۔

باب پنجم

اُردو ناولٹ نگاری ۱۹۶۰ء کے بعد

ملک کے سیاسی سماجی حالات و مسائل

اُردو ناولٹ کا سرسری جائزہ ۱۹۶۰ء کے بعد

چند اہم ناولٹ کا تنقیدی تجزیہ ۱۹۶۰ء کے بعد

پاکستان میں ناولٹ نگاری کا عمومی جائزہ

۱۹۶۰ء کے بعد

کسی بھی ادب کا تنقیدی جائزہ لینے سے پیشتر سیاسی، سماجی اور اقتصادی زندگی کے عصری حالات اور مسائل کو ملحوظ رکھنا ضروری ہوتا ہے اسی لیے زیر بحث عہد کے ناولوں کا جائزہ لینے اور رجحانات کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہوں۔

ان پر کوئی دے اسے پیش کرنے سے قبل ضروری ہے کہ بین الاقوامی دنگی تناظر میں سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل پر ایک عمومی نظر ڈالی جائے۔ بقول سلیم اختر کے کہ:

”زندہ ادب کی ایک نشانی یہ بھی ہے کہ مسائل پر بحث و نزاع جاری رہتا ہے۔ زندگی کے نئے تقاضے نئے مسائل کو جنم دیتے ہیں اور پھر اہل قلم موافق یا مخالف رد عمل سے اپنی بصیرت یا کم فہمی کا ثبوت دیتے ہیں بعض اوقات کوئی مسئلہ فیشن یا سببی کی بنا پر اہم بن جاتا ہے۔ لیکن حقیقی مسائل ہمیشہ اہم و گرم رکھنے کا۔۔۔ ایک بہانہ ثابت ہوتے ہیں۔“

۱۹۶۷ء سے ۱۹۸۷ء کے درمیان قومی اور بین الاقوامی سطح پر سیاسی و سماجی حالات میں بڑی تیز رفتاری سے تبدیلیاں ہوئیں۔ اس الٹ پھیر نے نہ صرف برصغیر بلکہ ساری دنیا کو متاثر کیا اور متعدد مسائل پیدا کر دیئے۔ یہی وجہ ہے کہ بین الاقوامی سطح پر اس عہد میں ایک عجیب افراتفری مٹی ہے۔

دوسری عالمی جنگ کے بعد ہی امریکہ اور روس دو بڑی طاقتوں نے اپنے اقتدار اور برتری کی خاطر دنیا کے دوسرے ممالک کو اپنی گرفت میں لینے کی ہر ممکن سعی کی۔ ان بڑی طاقتوں نے نیوکلائی توانائی کو محض اپنی قوتوں کو مستحکم بنانے کے لیے، بشمارہ رقم صرف کیوں جس کا ہنوز جاری ہے۔ اسلحہ کی خرید و فروخت اور ہتھیاروں کی وہ عناصر ہیں جو عالمی سطح پر خوف و دہشت کا بازار گرم کیے ہیں جن کی وجہ سے کئی چھوٹے ممالک کی فضا پر آگندہ ہونی جو کبھی کبھی جنگ کی شکل میں نمودار ہوئی۔ یہ جنگیں بین الاقوامی بنیادی آزادی اور انسان کے عدم تحفظ کا احساس کر رہی ہیں۔ وہ چاہے جس بھی شکل میں ہوں۔ مثال کے طور پر عرب اسرائیل، چین بھارت، پاک بھارت، دیت نام امریکہ، فلسطین اور افریقہ کے بعض ممالک میں انسانی حقوق کی جنگ ہو یا لیبیا امریکہ عراق ایران امریکہ، عراق ان جنگوں سے پوری دنیا میں خوف و ہراس اور بے اطمینانی کی لہریں دوڑ پڑیں اور تیسری عالمی جنگ کا خوف پیدا ہو گیا۔ اسی عہد میں تمام ممالک کی قومی دلی شہور کی رو بھی تیز ہو گئی۔ نتیجتاً چھوٹی قوموں میں بھی سیاسی بیداری رونما ہونے لگی۔ جنوب ایشیا اور افریقہ میں غلامی کے خلاف نئی نئی تنظیمیں بننے لگیں۔ متعدد ملکوں میں پہلی بار آزادی نصیب ہوئی اور ان کے شہریوں میں عزم و جدوجہد کی تازہ لہر پیدا ہوئی۔ کئی شہنشاہ یا تو حریت پسندوں کے ہاتھوں مارے گئے یا فراہ ہو گئے۔

بنگلہ دیش سے مہاجر دوں کو بکال کر بھگانا، برما سے پانچ لاکھ مسلمانوں کا انخلا، افغانستان کا مسئلہ اور اس میں روس کی مداخلت، پاکستان میں مارشل لا کا نفاذ اور مہاجرین پر مظالم، عراق کا کویت پر قبضہ، سیاسی افراتفری، معاشی زبوں حالی، اقتصادی ناہمواری، عدم مساوات، بکالی، قہوریت کی تحریک وغیرہ ایسے مسائل ہیں جس کی وجہ سے بین الاقوامی سطح پر خوف و ہراس بے دلی و بے حسی کے بادل منڈلانے لگے۔

عالمی سطح پر جہاں سائنس اور ٹیکنالوجی نے ترقی کی دہائیوں دوسری طرف اخلاقی گمراہی بڑی تیزی سے آئی۔ ان مسائل کی عکاسی ہمارے ناولٹ میں کہاں تک کی گئی ہے اس موضوع پر آئندہ صفحات پر بحث ہوگی۔

بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے سیاسی واقعات اور سماجی و معاشرتی تبدیلیوں نے ہمارے ملک کو بڑی حد تک متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے کہ قومی سطح پر یہ زمانہ بڑی اہمیت آزمائش کا ثابت ہوا۔ ۱۹۶۰ء تک حکومت ہند نے اپنے پہلے اور دوسرے پانچ سالہ منصوبوں کے تحت کسی حد تک قابو پایا، مگر شرح آبادی مسلسل بڑھنے کی وجہ سے خوراک اور روزگار جیسے اہم مسائل حل نہ ہو سکے۔ یوں تو سواتر پانچ سالہ منصوبوں نے ہر شعبہ میں بے شمار ترقی کی بااختصاص ذراعت، صنعت، دستکاری، برقی توانائی، آبپاشی، تعلیم، سائنس و ٹیکنالوجی، ٹرانسپورٹ، صحت و فیملی پلاننگ، عورتوں کی آزادی، بے روزگاری، قومی اتحاد و بھائی چارگی، بینکوں کا قومیانہ سماج کے پسماندہ طبقہ اور ہر شعبہ کے مسائل کے حل کے ساتھ ہی ساتھ کسان مزدوروں کی مزدوری شرح بڑھائی گئی۔ ہر چند کہ زمیندار اور سرمایہ دار طبقہ ان کا استحصال کرتا رہا۔ یہی نہیں بلکہ امیری اور غریبی کے بیچ کی کھائی کو پانٹنے کے لیے بھی سعی کی گئی۔ ملک کے جمہوری دستور کو لازم آگے بڑھانے کے لیے بھی متعدد اقدام اٹھائے گئے۔

۱۹۶۳ء کے چینی حملہ اور پھر متواتر ہمارے ملک کو پاکستان کے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کے حملوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ان حملوں نے ملک کی سیاسی، فضا اور معاشی نظام کو ہی درہم برہم نہیں کیا۔ بلکہ بے شمار سماجی مسائل بھی پیدا کر دیے جن کے باعث گمراہی، محصول اور چور بازی کا بازار گرم ہو گیا۔ ایک طرف حکومت ترقیات کی طرف قدم بڑھا رہی تھی تو دوسری طرف غیر ملکی صلیے اور پھر داخل مسائل اس حد تک پہنچ گئے کہ ان پر قابو پانا ایک سخت مرحلہ ثابت ہوا۔ اس عہد کی سب سے اہم بات جو دیکھنے میں آئی وہ یہ کہ ہر شعبہ میں کمرپش پیٹلے لگا۔ نام نہاد لیڈر، غمنڈے اور دہشت پسند لوگوں کی پکڑ بڑھتی گئی۔ چنانچہ رشوت خوری اور چور بازی کا بازار گرم ہوا۔ اخلاقی گمراہی

آنے کے سبب رشتہ اور قومی جذبہ کا پاس بھی جاتا رہا۔ سرمایہ دار طبقہ اور نام نہاد لیبرر دوسرے
پست اور متوسط طبقے کا استحصال کرنے لگے۔

انہیں وجوہات کے پیش نظر بھوک کلسلہ بڑھتی ہوئی سرمایہ داری اور رشوت سنانی
جنگ اور فرقہ وارانہ فسادات کے خوف نے عوام کے دلوں سے ساری سرسبزیاں اور سکون چھین
لیا۔ صنعتی تہذیب نے جو مسائل پیدا کر دیئے ان کی وجہ سے پرانی قدروں کا زوال ہونے لگا۔ عوام
میں جبر و استبداد، خوف و ہراس ابے الطیناتی، تنہائی اجنبیت اور عدم تحفظ کا احساس پیدا ہونے لگا۔
صنعت و کیپیوٹر کی وجہ سے فرد کی اہمیت بڑھنے لگی۔

زراعت اور خوراک کا مسئلہ جیوں کاتیںوں پر قرار رہا۔ کیوں کہ نئی نسل کے لیے زراعت
روزگار فراہم کرنے کے لیے کافی نہ تھی تعلیم یافتہ بے روزگار اپنی محنت کے باوجود ملازمت
حاصل کرنے سے ناظر رہے۔ ان کے پاس اتنی رقم نہیں جو رشوت دے سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد
کا تعلیم یافتہ نوجوان، مایوسی، کرب اور ذہنی انتشار کا شکار ہے۔ روزی کی تلاش میں دیہی علاقہ
کا غریب مزدور طبقہ شہر کی جانب بڑھا۔ شہری وسائل میں اتنی وسعت نہیں جو ان لوگوں کو
مناسب روزگار فراہم کر سکیں۔ ملازمت کے لیے آسامیاں کم — دوسرے رہائش اور روزی
کا مسئلہ..... بے روزگاری کے ساتھ ہی ساتھ افراطِ زر بھی اس زمانے کا ایک اہم مسئلہ
ثابت ہوا۔

ایک طرف بے روزگار نوجوانوں میں کرب، جھنجھلاہٹ ابے چینی اور اپنے تار یک
مستقبل کا احساس اپنا رد عمل پیدا کر رہا تھا تو دوسری طرف کسان اور مزدور طبقہ مناسب اجرت
یلاب و خشک مالی کے باعث پریشان حال۔ ملازمین اپنے حقوق کی بکالی کے لیے بیدار ہوئے۔
چنانچہ ہر طرف تحریکیں شروع ہوئیں۔ ایسے ماقول میں یہ تحریکیں جڑ پکڑتی گئیں۔ یہی وجہ ہے کہ
بعض دوسری جماعتیں بالخصوص سیاسی جماعتیں اس کا فائدہ اٹھا رہی ہیں۔
جمہوریت کے نام پر کانگریس حکومت نے غیر شعوری طور پر ایسی پالیسی اختیار

کی کہ صرف ایک ہی طبقہ کو راحت ملی اور اس نے مزید دولت جمع کی۔ غریب اور متوسط طبقے کے افراد لینڈ، انسر اور غنڈوں کے بیچ پستے رہے۔ اپنی کرسی سنبھالنے کے لیے وہ سب کچھ کیا گیا جو انسانی اقدار کے مخالف ہے۔ ہر شعبہ میں کمرپشن اپنے نقطہ عروج کو پہنچ گیا۔ ۱۹۷۱ء کے بعد ہندوستانی سیاست میں بڑی تبدیلی آئی..... عوامی تحریکیں زور پکڑنے لگیں۔ خاص طور سے اسٹوڈنٹ اسٹریٹجکس (۱۹۷۶) رنگ لاسنے لگیں اور جناب جے پرکاش نرائن نے اس نسل کی قیادت کی۔ غیر کانگریس پارٹیوں کو متحد کر لیا..... اسی بیچ (۲۶ جون) ۱۹۷۵ء میں ایمرجنسی نافذ کی گئی..... جس میں مخالف پارٹیوں کے لیڈروں کو قید کر دیا گیا۔ اس دور کے مظالم کو ادب میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایمرجنسی کی زیادتیوں سے متاثر ہو کر چوتھے عام انتخاب میں عوام نے بڑے اطمینان سے سیاست کی بساط کو الٹ کر، جن حکومت کے ہاتھ میں ملک کی باگ ڈور سونپی۔ اقتدار سنبھالتے ہی نئی حکومت نے ان مسائل پر غور و فکر کرنا شروع ہی کیا تھا کہ مشروط حکومت ہونے کے باعث کرسی کی لڑائی چھڑ گئی اور بہت جلد ہی عوام کے سارے خواب چکنا چور ہو گئے۔ ۱۹۸۰ء میں اقتدار کی باگ ڈور پھر اسی کانگریس جماعت نے سنبھالی۔ مگر کمرپشن، انگریزی، آمدنی پروڈکشن کی کمی کے باعث مسائل بڑھتے ہی گئے۔ مسز گاندھی کی موت کے بعد (مسز گاندھی کا) غریبی، ہشاد کا نعرہ عوام کے لیے ”انتظار کرو“ تک محدود رہ گیا۔ نئے انتخاب میں جناب راجیو گاندھی وزیر اعظم مقرر ہوئے۔ لیکن مسائل پر ان کی گرفت کمزور پڑتی گئی۔

سماجی سطح پر اگر ایک طرف چھوٹا چھوٹا اور نسلی تعصبات میں کسی قدر کمی آگئی تھی تو موجودہ دہائی کے فرقہ دارانہ فسادات نے ملک کے لیے اتحاد و سالمیت کا مسئلہ کھڑا کر دیا۔ یہ فسادات ذات پات اور مختلف مذہبی فرقوں کے درمیان ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ ملک کے اندر زبان، علاقائی اور اپنے جمہوری حقوق کے لیے مختلف تحریکیں وجود میں آئیں جن میں پنجاب کا مسئلہ، آسام کا مسئلہ، میزورم کا اور گورکھا لینڈ کا مسئلہ، بامبری، بھڑام، نیم بھومی اور فرقہ واریت

کا مسئلہ فحش اہمیت کے حامل ہیں۔

بین الاقوامی سطح پر اگرچہ ہندوؤں نے اپنی غیر جانبدارانہ پالیسی کے تحت کافی

شہرت حاصل کی اور بین الاقوامی تعلقات سازگار کرنے کے بعد سائنس ٹکنالوجی کے علاوہ

دوسرے شعبے میں بھی ترقی کی وہیں اندرون ملک پیدا شدہ مسائل سے بے خبر

مغرب کی نقل کرنے کا جذبہ پیدا ہوا اور عورتوں کے مسائل حل کر کے ان کے حقوق کی آزادی

کو بھی بڑی حد تک دوسری طرف مادیات کی دوزخ اسلمہ کی خرید و فروخت آپکسور کا جال جیسی چیزیں

سماج اخلاقی پستی کا نتیجہ بنیں، پشتوں کا پاس، سماج کی اہمیت جیسی میں غنقا ہو گئیں۔

اب حالات ناسازگار ہونے کی وجہ سے افراد عجیب کشمکش اور افراتفری کے شکار ہو رہے ہیں۔

ان کے ذہنی ہیجان کی کیفیت بغاوت کا جذبہ اختیار کر رہی ہیں۔

مجموعی طور پر اس عہد میں جو مسائل رونما ہوئے وہ ہیں، مغربی کا مسئلہ اقتصادی

مسائل، زبان و علاقائییت کا مسئلہ، بے روزگاری کا مسئلہ، عورتوں کی آزادی اور حقوق کے مسائل

اخلاقی گڑاؤں کا مسئلہ، تشدد و فرقہ داریت کا مسئلہ، استحصالی قوتوں کا مسئلہ، سیاسی جبر کا مسئلہ، مغرب زندگی

اور کمپیوٹر کا مسئلہ، کسانوں کے مسائل، مزدوروں کا مسئلہ، پنجاب کا مسئلہ، آسام کا مسئلہ، میزوم مسئلہ، رشوت

خوری کا مسئلہ، کرپشن کا مسئلہ (جو کوشل اخلاقی تعلیمی سیاسی طور پر ہیں) وغیرہ وغیرہ جو ہماری سماجی زندگی کو متاثر

کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان مسائل سے ادیب اور شاعر کسی صورت سے کنارہ کشی اختیار نہیں کر سکتے، نہ نظر انداز

کر سکتے ہیں۔ چنانچہ یہی تمام مسائل ادب کا حصہ بن جاتے ہیں، کیونکہ ہر ادیب اپنے عہد کے حالات مسائل

اور تقاضوں ہی کی عکاسی اپنے ادب میں کرتا ہے اسی لیے اس عہد کے ناولٹ نگاروں کے خواہ نئی

نسل کے ہوں یا پرانی ان کے ناولٹوں میں یہی مسائل ان کے فن کا جذبہ ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد وجود میں آنے والے ناولٹ نگاروں میں کرشن چندر کا نام

سرفہرست ہے۔ یوں تو انھوں نے اس سے قبل بھی کئی ناولٹ تخلیق کیے جن میں ”طوفان کی

کلیاں“ اہمیت کا حامل ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد انھوں نے بہت سارے مختصر ناول لکھے، جس

میں کچھ نادلت کے فن و تکنیک پر پورے اترتے ہیں، وہ ہیں ”دس روپیہ کا نوٹ“، ”گلشن“،
 ”گلشن ڈھونڈا کچھ کو“، ”دغداز“، ”میری یادوں کے چنار“، ”زر گاؤں کی رانی“ اور ”داد و پل
 کے بچے“ ان سارے نادلتوں پر ان کے فن اور مخصوص ترقی پسند نظریے کی ہر ثبت ہے۔
 ان کے تمام نادلتوں کا تنقیدی تجزیہ کرنا ممکن نہیں البتہ اس بات کی کوشش ضرور کی
 جائے گی کہ ان مختلف نادلتوں کے مسائل، نظریات اور مقاصد روشن ہو سکیں۔

”دس روپیہ کا نوٹ“ پہلے ”سیپ“ نادلت نمبر میں شائع ہوا، جو بعد میں
 کتابی صورت میں ”کاغذ کی ناؤ“ عنوان سے اشاعت پذیر ہوا۔ بمبئی کے پس منظر میں لکھا گیا یہ
 نادلت جہاں سرمایہ دار طبقے کی اکتساب زر کی ہوس کی ترجمانی کرتا ہے وہیں کرپشن اور طبقاتی
 مسائل کے تمام تر پہلوؤں کو بھی سامنے لاتا ہے۔ رشوت خوری، جعل سازی، اسمگلنگ ناجائز طور پر
 شراب خریدی، اونچا بیج کی تفریق جیسے پہلوؤں پر زبردست طنز ہے۔

جو کچھ اس نادلت میں کہا گیا ہے اور جس مسئلہ کو اجاگر کیا گیا ہے وہ ہمارے معاشرے
 کی ہو، ہو اور حقیقی تصویر کشی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں ”اہمیت اگر کسی چیز کو حاصل ہے تو اکتساب
 زر کے لامحدود سلسلہ کو، جو سرمایہ دار پرپس کی غلطی سے بھی دولت کی افزائی کا سلسلہ پیدا کر دیتا
 ہے۔“ ”دس روپیہ کا نوٹ“ کی زبان سے اس کی تاریخ ولادت اس کے پھلنے پھولنے اور بڑھنے
 کے مدارج کہوائے گئے ہیں، اور یہی نوٹ جب پریس کی غلطی سے دنیا کے سامنے آتا ہے تو
 بیش بہا محاسن سے لاکھوں ڈالر کمین جاتا ہے۔ دوسری طرف بے پناہ دولت کا وارث تلاش
 کرنے کے لیے ناجائز طور پر اس کا محافظ تلاش کیا جاتا ہے۔ یہ ہے سرمایہ داری نظام کا معجزہ
 ———— نادلت کامرکزی کردار نگین جو آرٹ کا دلدادہ اور سرمایہ دار کا بیٹا ہے، اپنی بیوی رتنا
 اور ڈاکٹر دشر کے تعلقات اور پھر اس سے پیدا ہونے والے بچے کو دیکھنے کے بعد گھر بار چھوڑ کر
 آزادانہ فضا میں جانے کا ارادہ کرتا ہے وہ اپنے باپ سے کہتا ہے کہ،

”اب جب کہ آپ کے فائدہ ان کے وارث پیدا ہو گئے ہیں، بلکہ ممکن ہے

سیاسی لیڈروں اور مذہب کی آڑ میں سیاہ سفید کرنے والوں کی بنیاد دھیری ہے، وہیں دوسری طرف ہمیں ”ایک فلسفہ سمجھانا چاہا ہے۔ انسانیت، نیک کرداری، امن اخوت کا فلسفہ“ سے یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر ایک کردار سے کہلواتا، ”تم ماضی کے لیے کیوں روکتے ہو؟ اس لیے کہ میرے آئندہ ابھی خشک نہیں ہوئے!!..... میں ماضی کے لیے نہیں روکتا..... میں مستقبل کے لیے روتا ہوں اور آنے والے خطرے سے خبردار کرتا ہوں۔“

نادلٹ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ متاری دلدوز اور روح منبر واقعہ کے باوجود اکتاہٹ محسوس نہیں کرتا۔ مواد اور اسلوب کے لحاظ سے ”غدار“ کی افادیت کم نہیں۔

۱۹۶۶ء کے بعد شائع ہوئے دو ناولٹ ”گلشن گلشن دھونڈا بھجھ کو“ اور ”زندگادوں کی رانی“ اہمیت رکھتے ہیں۔ اول الذکر ناولٹ کو گو کہ ناقدین طویل افسانے کی فہرست میں رکھتے ہیں مگر صحیح معنوں میں یہ ایک کرداری ناولٹ ہے۔ کرشن چندر، منٹو اور متا زمتی کی طرح کرداروں کو زندگی بجھنے کے لیے ان کا نفسیاتی تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ جہاں ان کی شخصیت کے دوسرے ہمہ گیر پہلو، واقعات اور پس منظر اور خود واضح ہو جاتے ہیں۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار اشتیاق ہے۔ عورت کا پیار نہ ملنے کی وجہ سے اشتیاق طرح طرح سے اپنے دل کو بہلاتا رہتا ہے، جو ذہنی طور پر بہت پہلے ہی مرچکا ہے۔ کرشن چندر نے اس کے اندر چھپی ہوئی خواہش اور جذبات کو بڑی نرم نگاہی اور نفسیاتی پیرائے میں واضح کیا ہے۔ خالدہ عرفان اس ناولٹ پر بحث کرتی ہوئی فرماتی ہیں: ”گلشن گلشن کا کردار اشتیاق حالانکہ

کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی کچھ فنی خصوصیات کی کمی کے باعث یہ ناولٹ معمولی درجہ کا ناولٹ قرار پاتا ہے پھر بھی مواد اور تکنیک کے لحاظ سے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

اسی طرح ان کی تخلیق ”زرگاؤں کی رانی“ کا شمار ناول کی صفت میں کیا گیا یا طویل افسانے میں۔ دراصل یہ ناولٹ ہے جس میں عورت کی محبت اور اس کے فطری تقاضوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو شک میں اپنی بہن کا قتل کر دیتی ہے کہ وہ اس کے محبوب سے محبت کرتی ہے، پھر اپنے شوہر کو بھی موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔ ایک نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہونے کی وجہ سے وہ بے چین رہتی ہے اور اپنی بہن کا قتل صرف اس وجہ سے کرتی ہے کہ اس کی شکل و شبہات اس کی بہن سے ملتی ہے۔ بالآخر اپنی موت بھی اپنے ہاتھوں کرتی ہے۔ کرشن چندر نے اس عورت کا نفسیاتی تجزیہ موثر انداز میں اجاگر کیا ہے۔

کرداروں کا ارتقائی حقیقی اور فطری انداز میں کیا گیا ہے۔ تجسس، ماری کی پکڑ چھوڑنے نہیں دیتا۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر غلط انصافی لکھتے ہیں کہ ”زرگاؤں کی رانی“ جو پچھلے پندرہ سال کی کاوش میں سب سے بہتر ناول (ناولٹ) ہے اور صفت اول کے مغربی افسانہ نگاروں سے آنکھ ملاتا ہے۔ ”دوسری جگہ اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے۔ غلط انصافی لکھتے ہیں کہ ”ذاتی طور پر جہاں تک افسانہ نگاری کے فن کا تعلق ہے، ایک چھوٹا سا ناول (ناولٹ) ”زرگاؤں کی رانی“ سمجھ ان تمام ناولوں میں زیادہ پسند ہے۔۔۔۔۔ سو صفحہ کا یہ مختصر ناول پڑھنے والے کو ادل سے آخر تک اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔ ”یہ کل بلا کر

اس ناولٹ سے متعلق یہ رائے قائم کی جاسکتی ہے کہ کمرشن چندر نے ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے مرکزی کردار ”داہی“ کی ہسوالی فطرت کا نفسیاتی تجزیہ اچھی طرح کیا ہے۔ جہاں محبت اور اس کے دوسرے تہہ دار پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔

اسی عہد میں ان کا ناولٹ ”میری یادوں کا چنار“ (جو ۱۹۶۰ء کے بعد معرض وجود ہوا) کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ محقر کینوس پر حقیقت پسندی کا ترجمان ہے۔ البتہ اسلوب سوانحی ہے۔ بقول مصنف ”ادھر یہ میرا سب سے اچھا ناولٹ ہے۔“ ۱

کمرشن چندر زندگی اور سماج میں پسند شدہ مسائل اور رجحانات کی عکاسی اپنے مخصوص نقطہ نظر اور رومان کی آمیزش کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ انھوں نے حیات انسانی کی اہم گتھیوں، پیچیدگیوں اور کرب و کشمکش کا مشاہدہ کیا ہے۔ اس لیے انھوں نے سرمایہ دار اور مذہب کے ٹھیکہ داروں پر کاری ضرب لگائی ہے جسے انھوں نے اپنے منفرد اور اچھوتی تکنیک میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کہیں کہیں غیر ضروری لوازمات، ناولٹ کو وہ مقبولیت نہیں دلا پاتے جو اہم ناولٹ کا ایک خاص وصف ہوتا ہے۔ پھر بھی ۱۹۶۶ء کے بعد لکھے جانے والے ناولٹوں میں ”دادو پل کے بچے“ کا شمار اردو کے اہم ناولٹ میں پیش کیا جانا چاہیے۔ اس ناولٹ کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جا رہا ہے۔

کمرشن چندر کے بعد دوسری ناولٹ نگار کی حیثیت سے عصمت چغتائی کا نام آتا ہے۔ عصمت نے ۱۹۶۶ء سے قبل اپنا مشہور و معروف ناولٹ ”مندی“ لکھ کر بحیثیت ناولٹ نگار اپنا مقام بنالیا تھا۔ مگر ۱۹۶۶ء کے بعد ان کے کئی ناولٹ اشاعت پذیر ہوئے وہ ہیں ”سوداہی“، ”دل کی دنیا“، ”سوری مٹی“، ”باندی“، ”عجیب آدمی“ اور ”جنگل کیوتر“۔ جو کسی نہ کسی طور پر اپنے عہد کے عصری مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ محقر کینوس پر لکھے گئے

یہ ناولٹ پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ، مسئلہ اور ٹرمینٹ اور اسلوب و تکنیک کے لحاظ سے ایک دوسرے کے مشابہہ ہیں۔ ان سارے ناولٹوں پر مصنف کے مخصوص نظریہ کی بھرپور چھاپ موجود ہے۔ ان ناولٹوں میں ”دل کی دنیا“ کو کافی اہمیت و مقبولیت حاصل ہے۔ انہیں خصوصیات کو دیکھتے ہوئے، اس ناولٹ کا تنقیدی تجزیہ اگلے صفحات پر لیا جا رہا ہے۔

”سوری مئی“ کو ہر چند کہ ناولٹ بنانے کی کوشش کی گئی ہے، مگر اسے وثوق سے ناولٹ کے زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ گو کہ عصمت کی یہ تخلیق ”سیپ“ ناولٹ نمبر میں شائع ہوئی ہے، عورت اور فیشن کے علاوہ ان کی غلط روکش پر مصنف نے روشنی ڈالی ہے۔

”سودائی“ (۱۹۶۰ء) بقول مصنف ناولٹ ہے اس کے ذریعہ عصمت اپنے

عمری معاشرے کی لڑکیوں کی مجبوری، لاپرواہی اور غربت کے مسئلے کو اٹھاتی ہیں، جس سے سرمایہ دار طبقہ اپنی دولت کے نشہ اور جاہ چشم کی دیوانگی میں بے کس و مجبور لڑکیوں کی عصمت و یزی کرتا ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار ”چاندنی“ ہے اور اسی کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ ”چاندنی“ کا کردار سماج کی لاکھوں یتیم و بے کس لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو سماج کے دولت مند اعلیٰ طبقے کے بڑے سرکار جیسے عزت و شرافت کی عبا ڈالے، اقتدار کے بل بوتے پر اپنی جنسی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں۔ عصمت نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ایسے افراد سماج کو زہر آلود بنا کر کھوکھلا کر رہے ہیں اور اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے زنا کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ مگر چاندنی جیسی مفلس و بے کس لڑکیوں سے محبت یا شادی کرنا محبوب سمجھتے ہیں۔ بڑے سرکار کے برعکس چند راکا کردار اشتراکی نقطہ نظر کی غمازی کرتا ہے جو سماج کے فرسودہ رسم و راج اور روایات کو توڑتے ہوئے چاندنی جیسی لاچار مفلس قانون سے شادی کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس

کے کردار کے توسط سے عصمت نے اکثر کی نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ آیا سماج میں ایسی لڑکیوں کو ڈسٹریبل و حقیر کیوں سمجھا جاتا ہے؟ عصمت ایسی لڑکیوں میں اپنے حقوق کے لیے صدائے احتجاج بلند کرنے کا جذبہ پیدا کرتی ہیں۔

سیدھے سادے پلاٹ، کردار نگاری، مواد و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولت کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ اسے اگر کردار می ناولت کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ پورے ناولت پر عصمت کا ترقی پسندانہ نظریہ بالخصوص عورتوں کے مسائل اور ان کے اوپر ڈھائے جانے والے مظالم کی چھاپ قدرے موجود ہے۔

”عجیب آدمی“ کا شمار کسی حد تک ناولت کے زمرے میں کیا جائے گا۔ اس مختصر ناول میں فلمی دنیا کے پس منظر اور ہیرو کی ذہنی اور جذباتی زندگی کو بڑی ہی تکمیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ”گلو کہ یوسف سرمست“ نے اسے مختصر ناول کہا ہے، مگر بنیادی طور پر اس میں ناولت کے سارے لوازمات پائے جاتے ہیں۔ پروفیسر ثریا حسین اس کے ناولت ہونے کی تصدیق کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ ”عجیب آدمی“ بھی فلمی دنیا سے ہی متعلق ایک ناولت ہے۔“

دہ اصل عصمت چغتائی نے اس ناولت میں فلمی دنیا میں فروغ پا رہے مسئلہ کو اٹھایا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے سارے پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ”یوسف سرمست“ کے مختلف واقعات سے پلاٹ کا نانا بنا بنا ہے۔ پلاٹ میں کہانی پن اور دلچسپی جیسے عناصر موجود ہیں۔ مرکزی کردار، دھرم دیو کا ہے۔ مصنف نے اپنی فنکارانہ صلاحیت اور اور مشاہدہ کی روشنی میں دھرم دیو کے کردار کی تعمیر کی ہے۔ مکالمے بر محل، فطری اور دلچسپ

ہیں۔ زبان و اسلوب پر عصمت کی گرفت مضبوط ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ناول فلمی دنیا کے مسائل کے ساتھ ہی ساتھ ساری گتھیوں کی عقدہ کشائی کرتا ہے اور قاری کے لیے غور و فکر کی دعوت بھی دیتا ہے۔

اس عہد کے مقبول ناول نگار کی حیثیت سے راجیندر سنگھ بیدی کا نام آتا ہے۔ بیدی نے ”ایک چادر میلی سی“ (۱۹۶۰) بلکہ کہ اردو ادب کو مالا مال ہی نہیں کیا بلکہ صنف ناول کے فروغ میں ایک کارآمد رول ادا کیا۔ نئے مزاج و آہنگ اور فن و تکنیک کے پُر اس ناول کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

خواجہ احمد عباس کا شمار یوں تو بحیثیت افسانہ نگار اور ایک بلند قامت صحافی کی حیثیت سے کیا جاتا ہے مگر انھوں نے صنف ناول کے ارتقار میں بھی پیش بہا حصہ لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر انھوں نے کئی ناول تخلیق کیے۔ ”اندھیرا اُجالا“، ”دوبوند پانی“، ”سیاہ سورج سفید سائے“، ”زندگی“، ”کالا سورج“ اور ”سلا“ اور ”سمندر“ ان کے بہترین ناولوں میں آتے ہیں۔ عباس کا ”دوبوند پانی“ اردو کے اہم ناول میں شمار کیا جائے گا۔ اسی وجہ سے ان کا تنقیدی جائزہ اہم ناول کے ساتھ لیا جائے گا۔

”اندھیرا اُجالا“ (۱۹۶۰) فلمی دنیا کے پس منظر پر محیط، معمولی ناول ہے۔ عباس نے فلم انڈسٹری کی سرمایہ دارانہ ذہنیت کی ترجمانی بڑے چھپتی پیرائے میں پیش کی ہے۔ جو وہاں کے ملازمین کا ہر طریقے سے انجھال کرتے ہیں۔ کندن ناول کا مرکزی کردار ہے۔ کندن پر مودی کا چمکا کچھ اس طرح سوا رہتا ہے کہ وہ فلم زدہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ بتدریج وہ ہیر دینے کی خاطر فلم انڈسٹری میں لائٹ فلی کی ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ اپنے قہقہے کو بلند رکھتا ہے اور اس امید سے محبت کرتا ہے کہ کبھی موقع ملنے پر وہ ہیر دین کر اپنی ساری خواہشات پوری کرے گا۔ اسی دوران اس کی ملاقات ”اندرا“ سے ہوتی ہے۔ رفتہ رفتہ قربت

قراردیا جاسکتا ہے۔ نقادوں نے اسے بھی طویل کہانی اور خاکوں کے زمرے میں دکھا
 سے مگر اس کے ناولت ہونے میں ذرا بھی تاثر نہیں ”سیاہ سورج سفید سائے“ کو اگر
 علامتی ناولت کہا جائے تو زیادہ مناسب معلوم ہوگا۔ انھوں نے ناولت کی ابتداء سے ہی
 ”دھند“ کو علامت بنا کر پیش کیا ہے جو U.N.O تک اس دھند کے کہرے سے چھپا ہوا ہے
 جسے انقلابی قوت ہی روشن کر سکتی ہے۔ ”نیویارک پر سے دھند“ دہونے کے پورے
 امکان ہیں۔ کیوں کہ گرم ہوا کا ایک زبردست جھونکا ہوا فریقہ کے تپتے ہوئے بھرا
 سے چلا تھا وہ ہندوستان اور جنوب مغربی ایشیا پر سے ہوتا ہوا انڈونیشیا اور جاپان
 سے گذرتا ہوا امریکہ آن پہنچا ہے اور گرم ہوا کے اس جھونکے سے ”دھند“ کا ٹھنڈا دھول
 پگھلتا اور بکھرتا جا رہا ہے اب اندھیرے کی فیسڈ سے سورج بجھنے ہی والا ہے پہلے
 مندرجہ بالا عبارت اس امر کی نشاندہی کرتی ہیں کہ جب انقلابی جذبہ حد سے تجاوز
 کر جاتا ہے تو اسے یقیناً کامیابی ملتی ہے۔ عباس نے ”بین الاقوامی سطح کے ”رنگ و نسل“
 جیسے اہم مسئلے کو اس ناولت میں نمایاں کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اس سے متعلق کئی دوسرے
 گوشے بھی ابھارے ہیں۔ سفید فام قوم کے انسانیت سوز مظالم کے ساتھ ہی ساتھ
 U.N.O کی قلعی کھل جاتی ہے جو موت و اتر ظلم ہونے کے باوجود اس مسئلہ کا تصفیہ کرنے
 کے نااہل ہیں۔

پیشتر بنیں اس ناولت کا مرکزی کردار ہے، بظاہر گولیوں کا نشانہ لگنے سے مرچکا
 ہے لیکن وہ اپنے جسم میں لگی نین گولیوں کو U.N.O لے جانا چاہتا ہے تاکہ انصاف
 ہو سکے اسے ایمرپوٹ سے اترنے کے بعد ایک گولی بطور نشانی اس ڈرائیور کو دینی
 پڑتی ہے جس کے دادا کا خون ان سفید فاموں نے کیا تھا۔ دوسری اس عورت کو جس کے

شوہر اور بچے کو ان گوردوں نے بھون دیا تھا، جواب پیشہ ور ویشیا بن کر انتقاماً سفید چمڑی والوں کے اندر نہر حلال کر رہی ہے۔ اس عورت کے ذریعہ پیٹر U.N.O تک پہنچتا ہے اور بطور یاد دہانی پیٹر ایک گولی اس کو دیتا ہے۔ اور تیسری U.N.O پہنچ کر ایک ہندوستانی رپورٹر کو دیتا ہے۔ جس کے آبار و اجداد کو ان گوردوں نے جلیان والے باغ میں بھون دیا تھا۔

یہ گولیاں نشانیاں ہیں ان زخموں کی، جو ابھی ہرے ہیں۔ پیٹر ایک زبردست انقلابی مرد مجاہد ہے، جو U.N.O کی پریس گیلری تک پہنچ جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور U.N.O میں بیٹھتے ہوئے ان مکار نمائندوں کی باتیں سنتا ہے جو اس کے مرنے پر تبادلہ خیال کر رہے ہیں۔ جب وہ ان نمائندوں کے سامنے جا کر کھڑا ہوتا ہے تب U.N.O میں بیٹھتے ہوئے سارے نمائندوں کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔

اس سیاہ دھند میں پیٹر کا U.N.O میں پہنچ جانا ہی U.N.O کے رخسار پر ایک زبردست طمانچہ ہے اور انقلاب کی فتح ہے

عباس نے U.N.O کی مذمت کرتے ہوئے ان میں بیٹھنے والے تمام ملک کے نمائندوں کے خیال کو ظاہر کیا ہے۔ اس وقت پیٹر ہندوستانی صحافی کے پاس بیٹھا اندر ہونے والی کارروائیوں کو سن رہا ہے۔ جہاں ایک ذیلی گیٹ اپنی تجویز پیش کر رہا ہے: ”ہمیں کانگو میں امن کرنے کے لیے فوراً ایک ریزولیشن پاس کرنا چاہیے۔“ ”یہ سننے ہی ہندوستانی صحافی اپنے تاثرات ظاہر کرتے ہوئے چیخ اٹھتا ہے: ”بند کر دیو بکو اس۔۔۔۔۔ ریزولیشن تقریریں، بیانات ہمدردی، الفاظ ادھواں سب بکو اس، ریاکاری، نامزدگی۔“

ہی زیادہ مناسب ہے۔

عباس نے اس ناولٹ کے ذریعہ ”بطقانی کشمکش“ جیسے اہم مسئلہ کو اٹھایا ہے۔
 مسئلہ اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کا تعلق ایک سرمایہ دار رجعت پسند طبقے سے
 ہے۔ جسے بچپن میں اپنے ایک ملازم کی لڑکی ”پھینا“ سے دالہانہ لگا دیا ہو جانے کے باوجود
 اس سے بٹنے بٹنے پر پابندی لگا دی جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ چوری چھپے بٹنے پر اسے ایک
 انگریز معلمہ کے ساتھ انگلستان بھیج دیا جاتا ہے۔ مسئلہ اپنی پہلی پھینا کی محبت میں بیقرار
 ہو کر جہاں پر کھڑی سوچتی ہے۔ جہاں وہ تخلیقات میں اس طرح ٹوہ ہے کہ سمندر میں بھی
 اسے پھینا کے گھر جانے والا راستہ دکھائی دیتا ہے۔ وہ آگے ہی بڑھتی ہے کہ جہاں پر بیٹھا
 ایک انگریز خوفناک قہقہہ لگاتے ہوئے کہتا ہے کہ ”یہ سمندر کا لہر جھوٹا چھوٹا
 بے بی کو کھانا مانگتا ہے۔ تم ریلنگ سے ہٹ کر کھڑی ہو، نہیں تو لہر تم کو بھی کھا جائے گا۔“
 انگریز مسافر کی بات اس کے ذہن میں کچھ اس طرح سما جاتی ہے کہ شادی کے بعد بھی اس
 کی دہشت دور نہیں ہوتی۔ غالباً عباس نے اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ بچپن میں
 بچوں کے ذہن میں جو خوف علول کر جاتا ہے وہ اس کی آئینہ دار زندگی کو درہم برہم
 کر دیتا ہے۔

مسئلہ مغرب زدہ اعلیٰ طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ نفاست پسند خاتون جو رجعت
 ماحول میں پرورش پانے کی وجہ سے پست طبقہ سے نفرت کرتی ہے، جب کہ ناولٹ
 کا ہیرو ڈاکٹر آؤر پسماندہ طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ کردار نچلے طبقے کا فرد ہونے کے باوجود
 اپنی لگن، محنت اور مستحکم ارادے کی وجہ سے ملک کا بہترین سرجن بنتا ہے۔
 دونوں میں محبت ہونے کے باعث شادی ہو جاتی ہے۔ مگر مسئلہ لا شعور میں

چھپا، خوف ڈاکٹر الوز کی ازدواجی زندگی کا سکون چھین لیتا ہے۔ اسے سمندر سے
دہشت ہوتی ہے۔ مگر ڈاکٹر الوز اس کا علاج سمندر سے ہی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
نادلٹ کے اختتام پر نادلٹ بنگالہ نے اس کی ملاقات اس کی دیرینہ دوست چھینا سے
کرادی ہے جو درود دہ سے پریشان رہتی ہے۔ پھیرن (چھینا) کا سیاہ مگر چمکنا ہاتھ اپنے ہاتھ میں
لے کر پوچھتی ہے:

”بہن تمہارا نام کیا ہے؟“

”نازہ نام“ اس نے دہرایا اور سلسلہ نے خوشی اور شکر کی ایک گرم اور نرم
لہر کو اس کے ہاتھ سے اپنے ہاتھ میں دوڑنے ہوئے محسوس کیا اور اسے ایسا لگا کہ جیسے اپنے
بچپن سے اس کا بیس برس پہلے کا ٹوٹا ہوا پرشتہ آج پھر قائم ہو گیا ہے۔ پھر ٹھپٹہ بن بولی
”نازہ نام“ چھینا!۔

پلاٹ سادہ اور سیدھا ہونے کے ساتھ ہی ساتھ قاری کی دلچسپی، برقرار
رہتی ہے۔ کرداروں کا برتاؤ عین نفسیاتی ہے، پورے نادلٹ پر عباس کا ترقی پسند اور خوشنرم
نظریہ غالب رہتا ہے۔ مواد اور اسلوب بھی دلچسپ ہیں۔ البتہ ان کی بسیار نویسی کبھی کبھی قاری کو
اکتا دیتی ہیں۔ زبان عام بول چال کی شستہ اور پُر کیف ہے۔

انہیں نادلٹوں کی طرح ”زندگی“ اور ”کالا سورج“ کو بھی نادلٹ کے ذمے میں
لیا جاسکتا ہے۔ ”زندگی“ مہاتما گاندھی کے برت (سم جھ) اور جنوبی افریقہ کی ایک جنگ
(Battel of stanorad) کے بارے میں ہے اس کا اثر ایک نیگرو کی زندگی
پر کس طرح اثر انداز کرتا ہے۔ منازہ شیریں اس نادلٹ (گو کہ وہ اسے عباس کا افسانہ سمجھتی ہیں)

پر اچھی بحث کی ہے۔ ”زندگی“ اور ”ناولٹ“ کی ارتقار میں ایک اضافہ ہے۔ اسی طرح ”کالا سورج“ جو ڈاکٹر لویا کی موت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، غنی و مہولی اہمیت کا حامل ہے۔

بالآخر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ عباس مقصدیت کو فن پر فوقیت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولٹوں پر غلامی کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ بسیار نویسی اور مقصدیت ان کی فامی ہے۔ زبان اور اسلوب کے لحاظ سے ان کے ناولٹ کامیاب ہیں۔

خواجہ احمد عباس کے بعد اس صنف کی ترویج میں دوسرے ترقی پسند ادیبوں کے علاوہ دوسری تحریک سے وابستہ ناولٹ نگاروں نے بھی اس صنف کو بام عروج تک پہنچایا۔ ان ناولٹوں میں زندگی اور سماج کے بدلے ہوئے حالات، محرکات، رجحانات کے علاوہ اہم مسائل موجود ہیں۔ جیسے ناولٹ نگار اپنے فکر و فن کے ساتھ پایہ تکمیل کو پہنچا رہے ہیں۔

ہندستان کا شمار بحیثیت ناولٹ نگار بھی کرنا ہوگا۔ کیوں کہ جہاں انھوں نے فن افسانہ نگاری اور ناول میں اپنا مقام بنایا، وہیں لیڈر (۱۹۷۱ء) اور ”سلطان شہید“ (نقوش می ۱۹۶۲ء) جیسے ناولٹ لکھ کر اس صنف کو بھی تقویت بخشی۔ ”لیڈر“ اپنے عصری معاشرے کے لیڈروں کی مکاری، اور نمائش کا پردہ چاک کرتا ہے۔ ہندستان نے اس کہانی کے ذریعہ ایک نئی شاہراہ کو جنم دیا ہے۔ کہانی کامرکزی کردار اذہ ہے۔ انھوں نے بڑی بے باکی اور خندہ پیشانی سے عصری معاشرے کے ان گھناؤنے مسائل کو عام کیا ہے جس میں سماج کے فرسودہ رسم و راج، نسلی امتیاز، صوبائی مکر اور زبان کے جھگڑے، جھنسی بے راہ روی جیسے ان گنت گوشوں پر روشنی پڑتی ہے۔ جسے سماج محسوس کر رہا ہے۔

لیڈر کی تشریح اور باتوں کے علاوہ یہ کی گئی ہے کہ لیڈر وہی بننا ہے جو زندگی کے نشیب و فراز میں مبتلا نہیں ہونا چاہتا بلکہ عوام کو پھنسانا جانتا ہے۔ جو کہا جائے اُس پر عمل نہ کیا جائے۔ صرف اپنی چرب زبانی اور ظاہری ہمدردی سے عوام سے تالیاں بجاتا ہے۔ صہبندرنے سماج کے بچھے اور کڑے گھونٹوں کو اپنی آپ بیتی کے سہارے بیان کیا ہے۔ کرداروں کے توسط سے سماج میں پھیلے مسائل کو حقیقی اور اچھوتے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ پلاٹ عمدہ اور کردار ہمارے سماج کے جیسے جاگتے افراد دکھائی دیتے ہیں۔ زبان سادہ اور سلیس تکنیک واقعی نئی ہے۔ بات کہنے اور الفاظ کے استعمال کا سلیقہ انھیں معلوم ہے بقول مصنف ”لیڈر“ جو شاعر کے ناولٹ نمبر میں شائع ہو رہا ہے۔ ”یہ میرا تازہ ترین ناولٹ ہے اس کا انداز بیان اور تکنیک بالکل نئی ہے۔“

بلونت سنگھ کے ناولٹوں میں ”ایک معمولی لڑکی“، ”وہ عہد تو میں ملازمت کے تیس دن“ اور ”رات چور اور چاند“ کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ ”ایک معمولی لڑکی“ آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد ہونے والے فساد پر محیط ہے جس میں ”بھت“ جیسے اہم مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ سماجی ناہمواری ذہنی کشمکش اور بے روزگاری جیسے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔

کیلاش اس ناولٹ کا ہیرو ہے جو تلاش معاش میں گھر سے نکل کر لاہور پہنچتا ہے اور وہاں اپنے والد کے ایک دوست کے یہاں قیام کرتا ہے۔ کچھ روز بعد بڑی مشکل سے اسے ایک جگہ ملازمت ملتی ہے۔ مگر ملازمت انگریزی حکومت میں ایک ہندوستانی کی کتنی؟ اسکی اثنا میں قیام کے دوران اس کے والد کے دوست کی لڑکی کو کیلاش

”عہد نو میں ملازمت کے تیس دن“ (سویرا لاہور ۴۲) بلونت سنگھ کا

اہم ناولٹ ہے

حصول آزادی کے بعد کے ہندوستان کے تناظر میں لکھا گیا یہ ناولٹ اپنے عہد کے بے روزگاری جیسے اہم مسئلہ اور اس کے متعدد گوشوں کے ذریعہ آگے بڑھتا ہے۔ چھوٹے سے کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے انہوں نے اپنی فکری بہیر کا ثبوت دیا ہے۔ ایک بے روزگار نوجوان کے جذبات و احساسات کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا ہے جو حالات سے ہر د آڑا ہو کر کھینچے آپکو ملازمت سے وابستہ رکھتا ہے۔ بلونت سنگھ نے اپنے عہد کے سماج میں پھیلے کرپشن کو اجاگر کرتے ہوئے رشوت خوری اور باصلاحیت لوگوں کے ساتھ کئے جانے والے استحصالی کو بڑے سلیقے سے اجاگر کیا ہے۔

ناولٹ میں گردِ بال ناتھ مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ جسے مسلسل جدوجہد کے بعد ایک سرکاری محکمہ میں بطور ایڈیٹر ملازمت مل جاتی ہے۔ گردِ بال ناتھ ملازمت پانے کے بعد متعدد مرحلوں سے گزرتا ہے اور ہمیشہ اسے ایک خدشہ پریشان یکسر رہتا ہے کہ کہیں نوٹس نہ مل جائے۔ بلونت سنگھ نے ملازمت کے دوران آنے والے پریشانیوں کے ساتھ ہی ملازمین کے جذبات و کیفیات کی سچی عکاسی کی ہے۔ بالخصوص نمبر پری ملازمین کو ملازمت سے علاحدگی کے بعد جن پریشانیوں اور کرب سے ہو کر گزرتا پڑتا ہے اس ناولٹ میں غسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناولٹ کا ہیرو اپنے ملک کے اقتصادی کمیشن کی رپورٹ کے بعد جب برطانیہ کی نوٹس پاتا ہے تو ایک عجیب کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ گردِ بال ناتھ کا کردار ہمارے معاشرے کا عام بے روزگار نوجوان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کردار میں زندگی موجود ہے۔ ملازمت سے برطرف ہونے کے غم میں وہ اپنے دوست سر تو اسٹو سے مخاطب ہوتے ہوئے اس

مسئلے کا مورد الزام حکومت اور اس کی مشینری کو ٹھہراتا ہے۔ جب اس کا دوست یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ حکومت ہر فرد کی روزی کا انتظام نہیں کر سکتی اس وقت اس کے تاثرات کے ساتھ ہی ساتھ لاکھوں بے روزگار نوجوانوں کے مسائل اور غم و غصے کا اظہار ہو جاتا ہے۔ جس کرب سے ناولٹ کا ہیر و خود گزرد رہا ہے۔

مسئلہ کی پیش کش، پلاٹ، کردار نگاری کے علاوہ وہ سارے اجزاء اس میں موجود ہیں، جو ایک ناولٹ کے لیے ضروری قرار پاتی ہیں۔ کردار ہمارے معاشرے کی حقیقی ترجمانی کرتے ہیں جو ملازمت کی تلاش میں دزدگی ٹھوکریں کھاتے ہیں بہر حال کرداروں میں زندگی موجود ہے۔

جہاں تک اسلوب و تکنیک کا سوال ہے، ناولٹ نگار نے واحد مکالمہ کے ذریعہ کہانی کو بڑھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گروبالا ساتھ کا ”میں“ اسے سوانحی انداز دیتا ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ناولٹ کامیاب ہے۔ پنجابیت کا عکس برقرار ہے۔ بلاشبہ ”عہد نو میں ملازمت کے تیس دن“ بلونت سنگھ کا ہی نہیں اردو کا بہترین ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔

”ذات چور اور چاند“ (۱۹۶۱) سب سے پہلے ”نقوش“ میں شائع ہوا۔ اسے ناول کے نقادوں نے ناول ہی گردانا۔ دراصل یہ ناولٹ ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر مخصوص کردار پالا سنگھ اور سرنوں کے ذریعہ جنس کے مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ پنجاب کے دیہی علاقہ کے دوسرے مسائل کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار پالا سنگھ مخصوص خاندانی برداریات کے تناظر میں بنی ہوئی شخصیت کا مسئلہ بن کر ابھرتا ہے۔ جہاں وہ لوٹ مار جرائم کے ساتھ ہی ساتھ سرنوں کی محبت میں گرفتار رہتا ہے۔ موقع ملنے پر وہ دل کی پیاس بجھالیتا ہے۔ پیاس بجھتے ہی اس کے سر پر سوار عشق کا مہوت اتر جاتا ہے اور ان کی پہچن کہہ کر وہ نجات حاصل کر لیتا ہے۔ پوئے ناولٹ پر

رُومانی فضا پھائی ہے۔ فحش کہلاتے سے طبیعت آگیا جاتی ہے۔ مگر زبان کے لحاظ سے یہ ناولٹ دلکش اور دلآویز ہے، جہاں پنجابی کے الفاظ کو بڑی خوش اسلوبی سے سمویا گیا ہے۔ چند نئی غامبیوں کے باوجود وہ رات چور اور چاند، ایک خوبصورت ناولٹ کہا جاسکتا ہے، جو ایک مخصوص تہذیبی منطق کی بھرپور عکاسی کرنا ہے۔“

بلونت سنگھ کے ناولٹوں کا جائزہ لینے کے بعد مناسب ہے کہ یہیں جو گیندر پال کے ناولٹوں کا تذکرہ کرتا چلوں۔ جو گیندر پال کشمیریوں کو اعلیٰ پایہ کے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے جہاں افسانے اور ناول کو نئی جہت دی، وہیں ان کا ناولٹ بھی اہمیت کے قابل ہیں۔

”کچھوا“ (۱۹۶۷) پہلے ”نقوش“ پاکستان میں شائع ہوا پھر کتابی صورت میں افسانوی مجموعہ ”رسائی“ میں شامل ہوا۔ جو گیندر پال نے بڑی فنکارانہ پاکدستی سے غریب الوطنی کے مسائل کو اٹھایا ہے۔ نیروبی سے دہلی پہنچنے پہنچنے فنکار نے ماضی میں ہندوستان سے نیروبی کے سفر کو پُراہنہ کیا ہے۔

مرکزی کردار راجن ہے۔ وہ اپنے آبائی وطن دہلی پہنچ کر سکونت اختیار کرنا چاہتا ہے۔

ہندوستان سے اُسے بڑی امیدیں وابستہ ہیں، بالخصوص آزادی سے قبل کا ہندوستانی معاشرہ۔ لیکن دہلی پہنچنے پر اس کے سارے خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ جب وہ ہندوستان بالخصوص دہلی میں پھینک کر پشن دیکھتا ہے۔ جہاں وہ اپنے ملک میں رہے ہوئے بھی دوسروں کی بنگاہوں میں غیر ملکی دکھائی دیتا ہے۔ اسے متعدد مراحل سے گزرنے پڑتا ہے اور نیروبی سے متعلق سوچتا ہے۔ بالآخر حالات سے کجبودہ کرتے ہوئے

وہ محسوس کرتا ہے :

”یہ دلی وہ نہیں — دہ دلی تو میں افریقہ جاتے ہوئے اپنے ساتھ لے گیا۔ تعجب کا مقام ہے کہ اتنے سال میں دلی کو دلی میں ڈھونڈتا رہا۔ وہ تو میرے دل میں تھی لیکن اب میں اسے نیردنی بھول آیا ہوں۔ میرا دل دہ میں رہ گیا ہے۔ موت کی ایک طویل مسافت طے کر کے یہاں پہنچا ہوں اور منزل پر پہنچ کر معلوم ہوا کہ منزل تو دہ میں تھی جہاں سے سفر شروع ہوا تھا۔“

جو گیند پال کے شاعرانہ و فلسفیانہ اسلوب کی امتیازی خصوصیت ”کچھوا“ میں موجود ہے۔ دراصل امراتن کا کردار خود مصنف کا اپنا کردار معلوم پڑتا ہے جس کے ذریعہ اس نے اپنے وطن کی مٹی ہوئی قدردوں پر آنسو بہایا ہے۔ جس کے مٹی کے لیے وہ اپنے بچوں کے مستقبل کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اپنے وطن پہنچتا ہے۔

اس کے بعد وجود میں آنے والے ناولٹ ”بیانات“ (۱۹۷۱ء) شب خون میں اور دوسرا ”آمد آمد“ (۱۹۷۱ء) شاعر کے ناولٹ نمبر میں اشاعت پذیر ہوا۔ آمد آمد میں انھوں نے بڑے طنزیہ انداز میں ہندوستان کی تصویر کشی کی ہے۔ مافی کو حال میں تلاش کرنے کا تصور ایک بیکار سی ہے جب کہ موجودہ معاشرے کا انسان مفلسی، غربت، بھوک مری اور کثیر آبادی کی بھٹی میں جل رہا ہے۔ مارگنی اور شیلا کے کرداروں کے سہارے جو گیند پال نے بڑے مزاحیہ انداز میں طنز و مزاح کے ایسے نشتر پیوست کئے ہیں کہ ہندوستان کو فردوس بریں سمجھنے والوں کا قلعہ مسما ہو تا نظر آتا ہے۔ جہاں ملک و سماج کے متعدد مسائل

مغلی، فرقہ پرستی، طرز معاشرت، زبان کے تعصب، علاقائیت، اور دوسرے مسائل دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں انسان نمائش اور باہری سچ دھج سے اپنے آپ میں کڑھتا ہے۔ مصنف نے قوم کے لیڈروں کو اپنے قلم کا نشانہ بنایا ہے۔ جو انگریزوں کا جامہ پہن کر عوام پر عکرائی کرتے ہیں البتہ ماگن کی شخصیت کی اندرونی تہوں کا مطالعہ خاصے کی چیز ہے۔ انداز بیان پر لطف ہے۔ اپنی جدید تکنیک میں لکھا ہوا یہ ناولت ان کی دوسری تخلیقات سے یکسر مختلف ہے۔ سب سے بڑی خوبی جو اس ناولت میں نظر آتی، وہ یہ کہ ان کا ذہن سے پروا کر جانے والا فلسفہ اور ثقیل الفاظ بھیے نقائص دکھائی نہیں دیتے۔ جو گیند رپال کا 'آمد آمد' ناولت کے فن و تکنیک پر خاصا پورا اثر تھا ہے۔ اور دونوں ناولت کے ارتقار میں ان کا یہ ناولت اہمیت کا حامل ہے۔

اس عہد میں ناولت کا لکھنے کا رجحان عام تھا مگر معیاری ناولت محدود دے چند ہی وجود میں آئے۔ تقریباً ہر افسانہ نگار اور ناول نگار نے ایک آدھ ناولت لکھ کر طبع آزمائی کی ہے۔ ان سارے ناولتوں کا جائزہ لینا ممکن نہیں اور نہ ہی ضرورت سمجھتا ہوں۔

حیات النصاراء کی "پرانے کوہ اور صحرا" (سیپ ناولت نمبر) میں جاگیر دارانہ نظام کی جاہ و حشمت کو فرد، آداب و رکارہ کھاؤ کے علاوہ کوئی خاص چیز دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اسے ناولت نمبر میں جگہ مل جانے کے باعث ناولت کہنا مناسب نہیں کیوں کہ فنی طور پر نہ تو کسی مسئلہ کو اٹھایا گیا اور نہ ہی دوسری خصوصیات ملی ہیں جو ناولت کے فن کے لیے فردی ٹھہرتی ہیں۔ البتہ حیات النصاراء کی ناولت "مدار" اور دونوں ناولت کے ارتقار میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس سے متعلق اگلے صفحات پر بحث کی جائے گی۔

نتیجہ کے بعد جو دوسرے ناولت وجود میں آئے۔ جن کے متعلق اوپر

اشارہ کیا جا چکا ہے، اس میں شوکت تھانوی کا "سسرال" (نقوش ناولت نمبر) اے حمید

کا ”جہاں برف بگرتی ہے“ (نقوشِ ناولت نمبر) شاہِ عظیم آبادی کا ”ایونی“ اور ”دھوا“ وغیرہ، میں جن پر رومانی فضا غالب ہے سماج کے کسی اہم مسئلہ سے بحث نہیں ملتی مگر مجموعی طور پر انھیں کھینچ تان کر ناولت کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔

ان ناولت نگاروں کے بعد اُردو کے بلند قامت فنکاروں کے ناولتوں سے بحث کی جائے گی جو زندگی اور سماج کے کسی اہم مسئلہ کو اپنے فکر و فن کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ ان میں رام لعل، قاضی عبید اللہ، صالحی، عابدہ حسین، آمنہ ابوالحسن، جیلانی، بانو، قرۃ العین حیدر کے نام بطور خاص ہیں۔ ان کے علاوہ ناولت نگاروں کے ناولت پر بھی اظہارِ خیال کرنا ضروری ہے جنہوں نے ناولت فردِ تخلیق کے نگران ہیں ابھی وہ فنی بالیدگی موجود نہیں، جو فنکار کا خاصہ ہوتا ہے۔

رام لعل نے جہاں افسانہ نگاری کے میدان میں خاص مقبولیت حاصل کی وہیں انھوں نے اپنے دو ناولت ”سٹھی بھر دھوپ“ (۱۹۷۱) اور ”حریفِ آتشِ پیہنہا“ (۱۹۷۱) میں اپنے عہد کے عصری مسائل کی غتازی بڑے فنی پیرائے میں کی ہے۔

اول الذکر ناولت میں ”محبت کے مسئلے کو آج کے ترقی یافتہ ماحول میں پیش کیا گیا ہے۔ پوری کہانی آج کے عصری معاشرے کی ہو بہو ترجمانی کرتی ہے۔ — جہاں غیر شادی شدہ لڑکیاں ایک مسئلہ بن جاتی ہیں، جن کے والدین شادی کی فکر میں متفکر رہتے ہیں، مگر ان لڑکیوں کی قوت برداشت ختم ہوتے ہی وہ اپنی ہنسی خواہشاتِ نیرسماج میں ایک معیارتِ قائم کرنے کے لیے کیا نہیں کرتیں۔ آج کے ترقی یافتہ عہد میں بھی نہ جانے کتنی غیر شادی شدہ لڑکیاں اپنی غیر معمولی شکل و صورت کے باعث، نام نہاد معاشرے سے تنگ آکر مختلف مرحلوں سے گزرتی ہوئی اپنی خواہشات اور تمنائوں کا گلا فطری خواہشات کے تحت خود گھونٹتی ہیں۔ اعلیٰ طبقہ کی سوسائٹی

کے افراد ایسی نامراد و بیکس لڑکیوں کو شادی کی لالچ دینے کے بعد ان کی عصمت ہی نہیں لوٹے بلکہ ان کے جسم میں اپنی نشانی بھی ڈال دیتے، جنہیں وہ سماج میں زندہ نہیں رکھ سکتیں۔

نادک کا ہیرا اندر کمار ملو تراوت انی تلکھنؤ کے ایک سرکاری محکمہ کا ملازم، اپنے دوست کی بہن پتکی سے منسوب ہے۔ انی کا دوست اپرا اندھوک کے رشتہ کو نامعلوم کر دیتا ہے۔ کچھ دنوں بعد اپرا کی تقرری بحیثیت اسٹینو انی کے دفتر میں ہوتی ہے۔ شادی کی ہزار ہا کوششوں کے بعد جب اپرا کا رشتہ کہیں منسوب نہیں ہوتا۔ تو اس کے قدم بہک جاتے ہیں۔ اور وہ سماج کے نام نہاد اعلیٰ طبقے کی سوسائٹی گول بن جاتی ہے۔ انی اس کے رشتہ کے لیے ہی نہیں بلکہ اس کے ناجائز حمل ٹھہر جانے کے بعد اس کا اباءشن کرتا ہے۔ اور اپنے گھر میں رہنے کی اجازت دے دیتا ہے۔ لیکن اپرا شروع سے ہی اتنی کو اپنے دل میں چھپائے رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ اس کی میگز اس کے گھر میں اپرا اندھوک جیسی لڑکی کو دیکھنے کے بعد، رد عمل کے طور پر آنی سے قطع تعلق ہو کر، انتخاباً دوسرے سے شادی کر لیتی ہے۔ بنگلے کے اس فیصلہ کا اثر آنی کے دل و دماغ کو مجروح کر دیتا ہے۔ وہ اپنا غصہ جب نہ نابالغ کی صورت میں اتارتا ہے، تو اسے احساس ہوتا ہے کہ اپرا دراصل اس کے عشق میں گرفتار ہے۔ آنی اس کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے اپرا کی محبت کی آغوش میں اپنے آپ کو اس کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس وقت اپرا اندھوک کے جذبات ملاحظہ ہوں :

”میں جانتی تھی ایک نہ ایک دن آپ ضرور جان جائیں گے کہ میں کیا چاہتی ہوں ! آخر آپ نے میرے دل کی آواز سن ہی لی۔ اب مجھ سے دور نہ رہے گا، میرے اندر ہی سما جائیے نا ! اپنے سارے وجود کے ساتھ، میں آپ کو نہیں جانے دوں گی۔“

رام لعل نے پورے ناول میں مرکزیت آئی کے کردار کو دی ہے۔ لیکن آخری صفحات میں وہ بڑے فنی طریقے سے تساری کی نگاہ کو اپرا کی طرف مرکوز کر لیتے ہیں۔ آئی ہمارے سماج کا ایک شریف نوجوان انجینیر ہے جسے اپنی عزت کا پورا خیال ہے مگر جنگ کی علاحدگی کے بعد اس کا غم و غصہ ایک فطری تقاضہ ہے رام لعل نے آئی کے علاوہ اپرا، صوک اور پسکی کے کرداروں کو بڑی باریکی سے تعمیر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”یہ نیم رومانی“ نیم حقیقت پسندانہ ناول ”سہ اہمیت کا حائل بن جاتا ہے۔ دلکش اسلوب مگر عبارت آرائی سے خالی ”مٹھی بھر دھوپ“ ناول کے ارتقار میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

رام لعل کا دوسرا ناول ”تحریف آتش پنہا“ (۱۹۷۱) سب سے پہلے شاعر ناول نمبر میں چھپا بعد ازاں کتابی صورت ”گزرتے لمحوں کی چاپ“ (۱۹۷۳ء) میں اشاعت پذیر ہوا۔ انھوں نے بڑی سادگی سے اس ناول کی کہانی کا پلاٹ بنایا ہے مختصر کینوس پر دو مخصوص کردار و حید عالم سب انسپکٹر اور اس کی اہلیہ ذکیہ کی مدد سے اپنی بات قارئین تک پہنچائی ہے۔

کالج کے طلباء اور طالبات سے گندے اور گھناؤنے مذاق ان کی زندگی کی بے راہ رویاں ان کی سماجی زندگی اور کردار کا اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ وحید عالم کو ایک صحیح پولیس سب انسپکٹر کے رول میں پیش کیا ہے۔ جو دردی اور ہمدردی کے نشہ میں ایسی حرکتیں کر جاتا ہے جو اس کے گلے کا پھندہ بن گئیں۔

زبان بیان شستہ اور سادگی سے بڑھ ہے۔ نثر میں ایک عجیب سا اثر ہے جو

قاری کو متاثر کرتا ہے۔

قاضی عبدالستار کی کئی تخلیقات ناولٹ کے فن پر پوری اترتی ہیں۔ ان کے اکثر ناولٹ کا پس منظر جاگیردارانہ، زمیندارانہ، زوال آئندہ تہذیب کے پیدا شدہ مسائل کے آئینہ دار ہیں۔ نوٹے بکھرتے ہوئے جاگیردارانہ نظام سے انھیں ہمدردی ہے یہی وجہ ہے کہ جاگیرداروں کی مجموعی ذمہ داری کے علاوہ ان کے کرب کو مہارت کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔

محبوبیا (۱۹۶۱ء) بادل (۱۹۶۴ء) غبارِ شب (۱۹۶۳ء) اور مدارِ شکوہ ان کے مشہور ناولٹ ہیں، جن میں ان کے فکر و فن کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ ”محبوبیا“ کا تنقیدی جائزہ آئندہ صفحات پر لیا جاتا ہے۔ ”بادل“ ان کا علامتی ناولٹ ہے۔ بادل (ہاتھی کا نام) کو انھوں نے علامہ Syamb مان کر زوال آئندہ تہذیب کے مسائل کو روشن کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بادل جس گھر میں جاتا ہے، وہ گھر برباد ہوتا ہے۔ مواد اور موضوع کے لحاظ سے یہ ناولٹ اہمیت کا حامل ہے۔

غبارِ شب (۱۹۶۳ء) ”نقوش“ کے علاوہ کئی دوسرے جرائد میں شائع ہوا۔ پھر ۱۹۶۴ء میں یہ ناولٹ غبارِ شب کے نام سے ناولٹ کے مجموعہ میں شامل ہوا۔ اودھ کے ایک گاؤں کے تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں یہ ناولٹ لکھا گیا آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد تک کے عہد پر پھیلا ہوا ہے۔ قومی اتحاد و فرقہ داریت بیسے اہم مسئلہ کو اٹھا کر قاضی عبدالستار نے منہج ذہنیت کے لوگوں پر زبردست

۱۔ نیادور کرچی شمارہ ۲۵/۲۶

۲۔ ایضاً شمارہ ۳۳/۳۴

۳۔ نقوش لاہور میں شمارہ ۱۹۶۲ء

ظن کیا ہے۔

ناوٹ کام کزی کردار جمیل ہے جو باپ کے مرنے کے بعد اپنی پُرانی روایات بھائی چارہ کی اور قومی اتحاد کی وجہ سے عوام میں مقبول ہے۔ اقبال نرائن جیسے قوم دشمن عناصر کے بنائے گئے منصوبے کو شکست ملتی ہے۔ بالآخر ناوٹ ہندو مسلم فساد پر ختم ہوتا ہے۔ جہاں جمیل اپنی ذہانت سے ایک بڑی قربانی دے کر ماحول کو سازگار کرتا ہے۔ جمیل کے کردار میں حب الوطنی اور قومی سالمیت کا جذبہ اس قدر سرشار ہے کہ اپنی محبوبہ ”اوستا“ کے پاکستان چلے جانے کے مشورے کو نامنظور کر دیتا ہے۔ ملک و قوم کی خدمت کرنا ہی وہ اپنا نصب العین سمجھتا ہے۔ عبدالستار نے اقبال نرائن کے کردار سے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس طرح کے افراد ہی ملک کے اتحاد و سالمیت کو مذہب کا رنگ دے کر مساہ کرنے میں۔ ساتھ ہی ساتھ فتی علی عبدالستار نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”انسانیت“ کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ بلکہ ”انسانیت“ ہی مذہب ہے۔ تقسیم سے متعلق ان کا نظریہ واضح اور حقیقت پر مبنی ہے۔

پلاٹ میں واقعات کو اس طرح پیوست کیا ہے کہ کہیں بھی جھول نظر نہیں آتا۔ کردار نگاری کے لحاظ سے انھوں نے جمیل اور اقبال نرائن کے نظریات و افکار کو بڑے واضح طریقے سے نبھایا ہے۔ جمیل کے کردار میں زندگی کی حسرات محسوس کی جاسکتی ہے۔

زبان و بیان پر ان کی پکڑ زبردست ہے۔ اودھی الفاظ کے مناسب استعمال نے کرداروں کو اپنی زبان دی ہے۔ اسلوب روایتی مگر دلکش اور دلاویز ہے۔ ان کے بیان کی سادگی قاری کو متوجہ کر لیتی ہے۔

دارالنگوہ (۱۹۶۷ء) تاریخی ناوٹ ہے جو اپنی منفرد اسٹائل میں لکھا گیا ہے

۱۔ کی فکری بصیرت اور قلمی صلاحیت اس ناولت میں نمایاں طور پر ملتی ہے۔ زبان پر بے پایاں قدرت، اظہار خیال میں ندرت، تنوع کے ساتھ چاشنی و دلکشی کا مرفع ہے۔ ناولت المیہ ہے اور فن و تکنیک، زبان و بیان مقصد و افادیت کا بہترین نمونہ ہے۔

صالحہ عابد حسین کا تازہ ترین ناولت ”ابھی ڈور“ (۱۹۷۴ء) ہے بقول مصنفہ، ”یہ میرا پہلا مختصر ناول ہے جسے آج کل ناولت کہا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے ناولت کی ترکیب و ترتیب کی تکنیک کچھ اور ہوتی ہے مگر میں تکنیک کی غلام نہیں ہوں۔“

صالحہ عابد حسین کا یہ ناولت اپنے عہد کے معاشرے کی لڑکیوں اور لڑکوں کی ذہنی کیفیات کی کشمکش کے مسئلہ کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے گوشوں کی حقیقی ترجمانی کرتا ہے۔ پلاٹ گہٹا ہوا اور مناسب، کردار جیتے جاگتے ہمارے معاشرے سے لے گئے ہیں۔ جہاں ان میں ایک تڑپ کے ساتھ ہی ان کی ذہنی کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کردار، قاری کا ذہن اپنی طرف خود مبذول کرالیتے ہیں البتہ بعض نقاد ان کے کرداروں پر مثالیت پسندی کا اعتراض کرتے ہیں۔ مصنفہ نے خود اقرار کیا ہے کہ ”اب میں کس کس کو سمجھاتی پھروں کہ میں نے ایسے اشخاص زندگی میں دیکھے ہیں، پڑھے ہیں اور ان کا اثر قبول کیا ہے اور یہ سب جیتے جاگتے اسی دنیا کے ہیں،“ مکملے دلکش ہیں جہاں کرداروں کے افکار و نظریات از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ زبان و بیان سستہ اور سادگی سے پُر ہے۔ قاری ناولت ختم کرتے وقت ایک تاثر لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بالآخر ”ابھی ڈور“ میں وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو

ایک ناولٹ میں ہوتی چاہیے۔

بہتر ہوگا کہ اسی ضمن میں آمنہ ابوالحسن کے ناولٹوں پر روشنی ڈالتا چلوں۔
آمنہ ابوالحسن کا ناولٹ ”آخری دن“ (۱۹۷۱) شاعر کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا۔
مصنف نے جنس کے مسئلہ اور اسی کے مخصوص رد عمل کو اُجاگر کیا ہے۔ ”آخری دن“
میں ان معصوم نوجوانوں کی کہانی ہے، جنہوں نے اپنی نادانی سے زندگی کی حقیقت کو
نہیں پہچانا۔ اپنی زندگی کو ایسے گھناؤنے گناہوں کی ڈگر پر ڈال دیا جہاں سے واپس
آنا مشکل ہے۔ وہ جنیات کے بیکراں سمندر میں پھنس چکے ہیں اور اس وقت ہاتھ
پیر ماہ کے نکلنے کی کوشش کرتے ہیں جب سب کچھ لت چکا ہوتا ہے اور زندگی اپنا
حساب کتاب برابر کر چکی ہوتی ہے۔

آمنہ ابوالحسن نے برسی فنکارانہ انداز اور سادہ لوحی سے اپنی کہانی کا پلاٹ
مختصر کینوس پر بٹنا ہے، مگر دارمعاشرے کے پھلتے پھرنے افراد میں خیالات پیش کرنے
میں کامیاب ہیں۔ انداز بیان میں دلکشی ہے۔ مگر قاری تکنیک محسوس کرنے لگتا ہے جنس کے
مسئلہ پر ایک اچھا خاصا ناولٹ مزور کہا جاسکتا ہے۔

آمنہ ابوالحسن کا دوسرا ناولٹ ”تم کون ہو“ (۱۹۷۳) بقول مصنف (۱۹۶۹)
میں لکھا گیا تھا مگر شائع اب ہو رہا ہے۔ اس میں بھی انہوں نے ازدواجی زندگی جیسے
اہم مسئلہ کو اٹھا کر اس کے تمام گوشوں کی ترجمانی کی ہے۔ سماج و معاشرے کے اُنھیں
مسائل کی روشنی میں آمنہ ابوالحسن نے چند مخصوص کرداروں کے سہارے اس ناولٹ
کی تخلیق کی ہے۔ نعیم اس ناولٹ کا ہیرو ہے۔ یہ تعلیم یافتہ نوجوان، ایک انقلابی
جماعت کا رکن ہے۔ اپنی خوشگوار زندگی کے لیے ایسی لڑکی کو منتخب کرتا جہاں ہے
جو اس کے اہم خیال ہو۔ یعنی آئیڈیل لڑکی۔ اس ناولٹ کی ہیروئن ایسے جس کا تعلق
ایک دولت مند خاندان سے ہے۔ نعیم کے رشتہ ازدواج میں بندھ جاتی ہے

”انیسہ اس کی خواہش کے قالب میں نہ ڈھل سکی۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کے بیچ ذہنی و نفسیاتی کشمکش پیدا ہو جاتی ہے۔ نعیم انیسہ کی چھوٹی بہن رابعہ پر جان دینے لگتا ہے۔ جس کا رد عمل انیسہ کی زندگی پر زبردست ہوتا ہے۔ اسی دوران رابعہ کی شادی کر دی جاتی ہے۔ انقلابی سرگرمیوں میں ملوث ہونے کی وجہ سے نعیم جیل چلا جاتا ہے۔ انیسہ کے والد کی کوشش کے بعد جب وہ جیل سے چھوٹتا ہے تو گھر میں پردہ پوشی پانے والی عائشہ کو اپنی جنسی خواہشات کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔ انیسہ کے والدین کے فوت ہو جانے کے بعد نعیم ایک کالج میں ملازم ہو جاتا ہے۔ مگر نظریاتی اعتبار سے وہ سوشلسٹ فرد رہتا ہے مگر اس کا دل و دماغ جنس کی پیاس بجھانے کے لیے کسی دوسری لڑکیوں کے گرد منڈلاتا رہتا ہے۔ انیسہ بھی سر و تفریح کرنے کی عادی ہو جاتی ہے بالآخر دونوں ایک دوسرے کی ضرورت محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

بلاٹ کی تعبیر کرتے وقت مصنف نے بڑی احتیاط سے کام لیا ہے کہیں ذرا بھی جھول نظر نہیں آتا۔ کرداروں کا ارتقاء بھی قدرے بہتر مگر کہیں کہیں انیسہ کا کردار جامد ہو جاتا ہے۔ ”پھر مرنے کی بات یہ ہے کہ مصنف نادلت کے آخری حصے میں انیسہ پر بھی توجہ مرکوز کر دیتی ہے۔ جس سے نعیم کا کردار زیادہ نمایاں نہیں رہ پاتا دونوں پر چھاپوں کی طرح زندگی گزارتے نظر آتے ہیں۔“ سہ آمنہ ابوالحسن کرداروں کے ذہنی و جذباتی کشمکش اور ان کے افکار کو اپنے فن اور صلاحیت کے ساتھ پایہ تکمیل تک پہنچانے میں کامیاب ہیں۔ مکالمہ کم، مگر اچھے کراے گئے ہیں۔ زبان سلیس اور دلچسپ ہے۔ ہندی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی تراکیب کا امتزاج بھی خوب کیا ہے بحیثیت مجموعی

”تم کون ہو“ ازدواجی زندگی کے مختلف مسائل اور ان کے گوشوں کی عکاسی کرتا ہے پھر بھی اس کا شمار اردو کے دلچسپ ناولٹوں میں کیا جائے گا۔

اردو ناولٹ کے ارتقاء میں جیلانی بانو کے ناولٹوں کی بڑی اہمیت ہے انھوں نے اس صنف کی ترویج کے لیے مسلسل جدوجہد کی ان ناولٹوں میں ”رات“ (۱۹۶۰ء) ”جگنو اور ستارے“ (۱۹۶۳ء) ”نئے کاسفر“ (۱۹۶۳ء) ”دیکھائے دل“ (شاہکار نمبر ۵۵) اور ”گڑیا کا گھر“ (۱۹۷۹ء) ہیں۔ مصنفہ اپنا تازہ ترین ناولٹ ”ابارشن“ لکھ رہی ہیں ان میں ”نئے کاسفر“ اور ”دیکھائے دل“ ناولٹ کے فن کے لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے ان دونوں ناولٹوں کا تجزیہ آگے لیا جائے گا۔

”جگنو اور ستارے“ حیدرآباد کے زوال آئندہ تہذیب کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ حیدرآباد کے پولیس ایکشن پر جیلانی بانو کا یہ بہترین ناولٹ ہے۔ ”گڑیا کا گھر“ جسے طویل افسانہ بھی سمجھا گیا اور ناولٹ بھی — دراصل جیلانی بانو کا بہترین ناولٹ ہے۔ یہ دہلی اور حیدرآباد کے مختصر کینوس پر محیط ہے۔ محبت کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ ناولٹ ہمارے سماج کی ان لڑکیوں کی دلورز داستان ہے جو عشق کے دام میں گرفتار ہو کر اپنی خواہشات کا ٹکڑا اپنے ہاتھ دبوج لیتی ہیں۔

اس ناولٹ میں انھوں نے دلتی کے کردار کے ذریعہ اس حقیقت کو نمایاں کیا ہے۔ جہاں پرکاش بیسے نوجوان دلتی عیسائی لڑکیوں سے شادی کا ڈھونگ رہانے کے بعد ان کی آرزوں کا قلع قمع کرتے ہوئے بے یار و مددگار چھوڑ کر دوسری لڑکی

سے شادی کر لیتے ہیں۔

دنتی ناولٹ کامرکزی کردار ہے۔ جس کے گمرد سادی کہانی چلتی ہے۔ پلاٹ کا تانا بانا عصری سماج سے ملتا ہے۔ کردار نگاری میں مصنفہ کامیاب ہے۔ کرداروں کے محرکات و سکناات کے ساتھ ان کا نفسیاتی رد عمل بھی ظاہر ہو جاتا ہے۔ ناولٹ میں دلچسپی اور تجسس جیسی خوبی موجود ہے یہی وجہ ہے کہ کہانی اپنے کلائمکس پر پہنچتے ہی قاری کو بے حد متاثر کرتی ہے۔

دنتی کے کردار کے ذریعہ جیلانی بانو نے عورت کے نفسیات اور اس کی فطری جذبات کی سچی ترجمانی کی ہے۔ جو آزاد نفسا کے باوجود بھی عورت رہتی ہے وہ اپنے عاشق کو خوش رکھنے کے لیے ہزار ہا اذیتیں برداشت کرتی ہے۔ پھر بھی ان کی سادی آمدن دین اور خواہشات انہیں تباہی کے کنارے پہنچا دیتی ہیں، پرکاش اس ناولٹ کا ہیرو ہے۔ جس کے توسطے انہوں نے عصری دور کے ان نوجوانوں کی عکاسی کی ہے جو اپنی جنسی آسودگی کے لیے دنتی جیسی لڑکیوں کی زندگی میں نہ ہر گھول کر قطع غلق ہو جاتے ہیں۔

امریکن لڑکی سے شادی کر کے پرکاش کے امریکہ چلے جانے کے بعد جب اس کا دوست یوسف اس کے عالیشان مکان میں داخل ہو کر وہاں کی آرائش پر، سجد سرور ہوتا ہے، پرکاش کے بارے میں دریافت کرنے پر بھی دنتی اس واقعہ کو ظاہر ہونے نہیں دیتی بلکہ اس امید پر اُسے بٹھائے رکھتی ہے کہ ابھی آ رہے ہوں گے۔

دنتی اس حادثہ کو برداشت نہیں کر پاتی اور ذہنی طور پر اس کا توازن بگڑ جاتا ہے پھر بھی اسے یہ یقین ہے کہ ایک نہ ایک روز پرکاش ضرور اپنے گھر واپس آئے گا۔ جیلانی بانو نے دنتی کی ذہنی کشمکش اور کرب کو ایک عورت کے زاویہ

سے نمایاں کیا ہے۔ پلاٹ، کردار، اسلوب کے لحاظ سے، نگریا کا گھر، کا شما اچھے ناولٹ میں
کیا جائے گا۔

حیدر آباد کے، انحطاط پذیر تہذیب کے پس منظر پر محیط ان کا دوسرا ناولٹ
”رات“ (۱۹۶۰) متاثر ہے۔ مصنف نے جاگیر دارانہ ماحول کے ایک متوسط مسلم
معاشرے کی تصویر کشی کی ہے۔ جہاں ان کے ٹوٹنے بکھرے اور ذہنی انتشار کی حد تک
صاف سنی جاسکتی ہیں۔ جیٹانی بانے اسی مسئلہ کو اٹھا کر اس کے مخصوص پہلوؤں
مثلاً خانگی زندگی، من و سیدہ لڑکیوں کی شادی، حرص دنیا اور دولت محفوظ کرنے کے
چکر میں لڑکے اور لڑکیوں کی ضرورت پوری نہ کرنا۔ جیسے مسائل کی عکاسی بڑے فنی چابکدستی
کے کی ہے۔

عبادت علی کا دماغی توازن خراب ہوتے ہی سارے کاروبار کی ذمہ داری
اس کا لڑکا سعادت علی سنبھال لیتا ہے۔ تجوری کی چابی پاس ہے، ہی گھر پر کفایت شعاری
کی اسکیموں پر عمل شروع ہونے لگتا ہے۔ عبادت علی جتنا شاہ خرچ دیتا ہے۔ بیٹا اتنی ہی
بچل۔ یہی وجہ ہے کہ سارے گھر کا نظام درہم برہم ہونے لگتا ہے۔ سعادت علی دولت
جمع کرنے کی حرص میں اپنی من و سیدہ غیر شادی شدہ لڑکیوں کی شادی میں تاخیر اس لیے
کرتا ہے تاکہ کم پیسہ میں شادی ہو سکے۔ وہ گھر کی ضروریات سے ہی غافل نہیں رہتا بلکہ
اپنی لڑکیوں اور لڑکوں کے بنیادی ضرورتوں اور فرائض سے بھی بے خبر رہتا ہے۔ اس
ماحول کے رد عمل میں اس کی لڑکیاں جو قبول صورت بھی نہیں ہیں، جھنسی کشمکش اور بے راہ
روی کی شکار ہو جاتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر سعادت علی کی چھوٹی خاموش مزاج لڑکی زہرہ،
ریاض کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ پورے گھر میں صفت ماتم کچھ جاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد جب
اس کا ہوتا ہوا لڑکا ظہیر حالات کا سنجیدگی سے جائزہ لیتا ہے تو وہ اپنے والد سے بغاوت
کے سارے کاروبار اپنے ہاتھ میں لے کر اوقت اور حالات کے ساتھ ایک نئے طرز سے

زندگی شروع کرتا ہے اس کے عزم کا نتیجہ یہ ہوا کہ گھر میں پھر دادا کے زمانے کی سرتیں داخل ہونے لگیں۔ ظہیر کا باپ بھی اپنے والد کی طرح اپنا دماغی توازن کھو بیٹھتا ہے۔ پلاٹ بستے میں جیلانی بانو نے اپنی فنی بالیدگی کا ثبوت دیا ہے جہاں کہانی پن کے ساتھ ہی تجسس جیسا عنصر موجود ہے۔ ماحول، وقت اور حالات کے ساتھ ہی ساتھ کرداروں کا ارتقار ہوتا ہے۔ نسلی اور ستارہ کا کردار ہمارے سماج کی غیر شادی شدہ لڑکیوں کے جذبات اور دلی کیفیات کے ساتھ نفسیاتی، جینیاتی کشمکش کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ظہیر ایک ہونہار اور فرماں بردار لڑکے کے روپ میں سامنے آتا ہے مگر اس کے اندر رد و نما ہونے والا عزم و ارادہ اس کے کردار کو زندگی عطا کر دیتا ہے۔ ظہیر ایک نئی کرن کی مانند طلوع ہو کر ان سیاہیوں کو ختم کرتا ہے جو اس کی خانگی زندگی پر پھلے پھلے تھے۔

مکالمے، کرداروں سے مطابقت رکھتے ہیں۔ زبان و اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے "رات" ناول کے فن پر پورا اترتا ہے۔ مسئلہ کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے کہ پورا ماحول ساتھ چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

قرۃ العین جید مددہ قانون ناولت بنکار ہیں جنہوں نے اردو ناولت کے فن کو ایک نئی جلا ہی نہیں بخشی بلکہ ناولت کو صنف ادب کا درجہ دلایا اور اپنے فکر و فن کا بہترین ثبوت دیا۔ ان کے سامنے افسانوی ادب کا پس منظر ادھ کا زوال آمدہ معاشرہ ہے اکیس منظر میں صنف اپنا ناولت بھی تخلیق کرتی ہیں۔ جاگیر دارانہ نظام کے میت جانے کے بعد پیدا شدہ مسائل کو کسی کسی انداز میں اپنی نصوص اور منفرد تکنیک کے ساتھ قلم بند کرتی ہیں۔ یوں تو انکی بعض طویل کہانیوں پر ناولت کا گمان ہوتا ہے مگر جن تخلیقات کو ہم رفیق سے ناولت کہہ سکتے ہیں انکے نام ہیں "فصل گل آئی یا جہان"۔

ہاؤسنگ سوسائٹی (۱۹۶۳) لے "دلربا" (۱۹۸۱) "سیتا ہرن" (۱۹۶۱) لے "چائے کے باغ" (۱۹۶۴) اور اگلے جنم موہے بنیاد کیمپو" (۱۹۷۴) چوں کہ "دلربا" سیتا ہرن "چائے کے باغ" اور اگلے جنم موہے بنیاد کیمپو" کا شمار اہم ناولوں میں ہوتا ہے اس لیے ان کا تنقیدی جائزہ اگلے صفحات پر لیا جائے گا۔

”فصل گل آئی یا اہل آئی“ تقسیم ہند کے پس منظر پر لکھا گیا ناولٹ ہے۔ جو ان کا مخصوص موضوع ہے۔ جہاں انھوں نے اپنے فکر و فن کی غمازی کی ہے۔ البتہ بے شمار کرداروں کی وجہ سے قاری اکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے۔

”ہاؤسنگ سوسائٹی“ کا افسانوی مجموعہ میں شامل ہونے کی وجہ سے بعض نقاد اس کا شمار طویل افسانے میں کرتے ہیں۔ مگر اس میں وہ سارے محاسن موجود ہیں جو ناولٹ کے لیے ضروری قرار دیے گئے ہیں۔

تقسیم سے قبل کے ہندوستان سے شروع ہو کر یہ ناولٹ پاکستان کی فضا میں ختم ہوتا ہے۔ قرۃ العین جید نے اپنے مخصوص موضوع (اشرفیہ تہذیب کے مٹنے کا غم) کے تحت اس ناولٹ کا پلاٹ تعمیر کیا ہے۔ جدید معاشرے اور نئی قدروں سے پیدا شدہ سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل اور متعدد قسم کے کمپشن کے مہلک نتائج کو ہاؤسنگ سوسائٹی کی علامت میں پیش کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حبیبہ پلاٹ اور کردار پر زور دینے سے کہیں زیادہ عصری ماحول کی اور ان کے بُرے نتائج کو واضح کرتی ہیں۔ پروفیسر عبدالغنی ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ پر اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: ”یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جو ایک ناولٹ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس میں

افسوسیت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت اسرار تجسس، انگشاف اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں، تاریخ کی کشمکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جدوجہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا معمور ہے، بلکہ

اسی ماحول اور فضا کے پس منظر میں مصنف نے اپنے پلاٹ کی تعبیر کی ہے اور ایسے کردار تخلیق کیے ہیں۔ جو قدیم جدید دونوں اقدار کے آئینہ دار ہیں۔ اس ناول میں سلیمان مرزا اور اس کی فنکارہ محبوبہ نریمان حسین، جیسے میثالی کردار بھی سامنے آتے ہیں اور ہیں جدید تہذیب کے مصالحت پسند کردار جمشید سید اور سلیمان مرزا بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

جمشید سید جدید قدروں کا نمائندہ ہے جو عصری سماج کی نام نہاد اعلیٰ سوسائٹی کا فرد بننے کے لیے انسانی قدروں کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سبھی سیاہ سفید کرنے کو ہی زندگی تصور کرتا ہے۔ البتہ شراب کا نشہ ماند پڑنے پر وہ اپنی پرانی روایات اور قدروں کو محسوس کرتا ہے۔ اور اسی وقت عورت کا حقیقی تصور محسوس کرتا ہے۔ جسے وہ ابھی تک جنسی خواہشات اور عیش و نشاط کی شئی سمجھ رہا تھا۔ اس احساس کے باوجود وہ عورت کے حسن و شباب اور عیش و عشرت سے اس قدر مغلوب ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ اس کے دوسرے احباب بھی اسی ماحول اور جدید تہذیب میں زندگی گزارنے کے لیے عمل پیرا ہوں۔ ناول کے اخیر میں جمشید سید ایک طویل اعتراف نامہ رقم کرتا ہے۔ جو اس کی شخصیت اور تاثرات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ ”یہ اعتراف نامہ جدید تہذیب کے ایک فرد کی جانب سے اس تہذیب کے خلاف چارج شیٹ ہے“

اس کے برعکس سلیمان مرزا کا کردار قدیم تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے وہ معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کے خلاف صدائے احتجاج ہی بلند نہیں کرتا بلکہ نئی طرز زندگی اور نئے نظام معاشرت کے لیے حکومت سے بغاوت بھی کر بیٹھتا ہے۔ اپنے آدرشوں اور جدوجہد کی وجہ سے ہی اسے پولس کے ظلم و تشدد کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ یقیناً سیر و کاؤر کا انجام جہاں پرانے نظام کی سربلندی پر تاکید کی نشان لگاتا ہے، وہیں نئے نظام کے لیے ایک حسرت پیدا کرتا ہے۔

دراصل قرۃ العین حبیب نے جدید قدیم تہذیب کا موازنہ کر کے کم شدہ تہذیب کی اہمیت و افادیت پر مذکور ڈالا ہے۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ، نگارشی زبان و اسلوب کے ساتھ ہی انھوں نے اپنی منفرد تکنیک کے ساتھ ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ میں وہ روح پھونکی ہے جو اسے اردو کے بہترین ناولت کا درجہ دلاتی ہے۔

ان بلند قامت ادیبوں کے ساتھ ہی ساتھ کچھ ایسے بھی فنکار نظر آتے ہیں جو اس صنف ادب کی ترویج میں بہر حال شریک رہے۔ ان میں بعض پہلے سے لکھ رہے تھے اور بعض ضرور نئے ہیں۔

کوثر چاند پوری کا ناولٹ ”گوگنکاپے بھگوان“، احمد آباد کے فرقہ دارانہ فسادات پر محیط ہے۔ انھوں نے فرقہ داریت کے مسئلہ اور اُن کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے، جو ہندوستانی سماج کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ کوثر چاند پوری نے انسانیت کے اس المیہ کو بڑے لطیف انداز میں بیان کیا ہے۔ جو حقیقت کا آئینہ دار ہے۔ واقعات کی ترتیب قاعدے سے نہیں کی گئی ہے۔ بعض جگہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کسی سرکاری جریدے کی رپورٹ پیش کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقی کردار کا فقدان رہتا ہے۔ عزیز اور شانتا کے علاوہ بقیہ کردار صرف کہانی کو طول دینے کے لیے لائے گئے ہیں۔ جس میں زیادہ کی حیثیت سوشل ڈرامہ کی ہے۔ محاوروں کا بہترین

استعمال کیا گیا ہے پیشکش اس طرح کی گئی ہے کہ پورا ماحول ساتھ چلتا ہوا دکھائی دیتا ہے، حیرت ہے کہ کوثر چاند پوری جیسے مشاق اور ذہین افسانہ نگار فنی نقطہ نظر سے ناکام دکھائی پڑتے ہیں۔

سینس بٹر کا ”پرچھائیوں سے پرستے“ (۱۹۷۱) پہلے ”شاعر“ کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا اور بعد میں کتابی شکل میں چھپا فلمی دنیا کے پس منظر میں وہاں کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔ حقیقتاً اسٹیج کی اداکاری ان کے گھروں کے ہر گوشوں سے جھانکتی ہے کسی جگہ تو پردہ حجاب بھی اٹھ گیا ہے اور فلمی معاشرے کی برہنگی صاف نظر آتی ہے جہاں جنسی تعلقات کو ”آرٹ“ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یونیا اور نیرج کی کہانی کو نیرج کی بیوی برداشت نہیں کر پاتی اور اپنی جان دے دیتی ہے۔ کردار نگاری اور تاؤ جذبات کی عکاسی کے باعث اسے دلچسپ ناولٹ میں شمار کیا جانا چاہیئے انداز بیان دلکش اور پُر اثر ہے۔

”تنکے کا سہارا“ (۱۹۷۵) شکیلہ اختر کے تین ناولٹوں ”تنکے کا سہارا“ ”سرحدیں“ اور ”منہ زل“ کا مجموعہ ہے ”تنکے کا سہارا“ ایک اچھا ناولٹ ضرور کہہ سجا سکتا ہے۔ جس میں مصنف نے جنس کے مسئلہ کے ساتھ ازدواجی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ شکیلہ اختر نے مرکزی کردار منیر لال کے جذبات اور نفسیاتی کیفیات کی عکاسی حقیقی پیرائے میں کی ہے جہاں ایک دھواکے اندر چھپی ہوئی عورت ذہنی انتشار میں مبتلا رہتی ہے۔ جسے کمرشن مرادی بھی سکون نہیں دے پاتے۔ بالآخر اس کے خاندان کا دوست ڈاکٹر کے اسپتال سے لائی بچی کی معصومیت اور برتاؤ کی وجہ سے اس کے قریب پہنچ جاتا ہے جہاں منیر لال ڈاکٹر کے ساتھ زندگی

• یہ ناولٹ کتابی شکل میں ”پرچھائیوں کے دیس“ کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔

گزار نے لگتی ہے۔

اسی عہد کی ایک قانون ناولٹ بنگار صغریٰ مہدی ہیں جنہوں نے "کوئی درد آشنا نہ ہوا" (۱۹۶۹ء) اور "پردائی" جیسا ناولٹ لکھا۔ اول الذکر ناولٹ محبت اور شادی کے مسئلے پر لکھا گیا ہے۔ ناولٹ کا ہیرو اسد اور ہیروئن عالیہ جو چچا زاد بھائی بہن ہیں، کے عشق کی داستان ہے۔ ایک دوسرے کی شادی نہ ہونے کے باعث بھی دونوں کی محبت ختم نہیں ہوتی بلکہ اسد کی موت پر ناولٹ کا اختتام ہے۔

مصنف نے یادداشتی اسلوب میں اس ناولٹ کو لکھا گیا ہے اگر اسے صغریٰ مہدی کا سوانحی ناولٹ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ کیوں کہ ناولٹ پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف اپنی سرگزشت بیان کر رہی ہیں۔

سادہ سلیس زبان میں لکھا گیا یہ ناولٹ ہر اعتبار سے کامیاب ہے ان کا دوسرا ناولٹ "پردائی" کا شمار بھی اردو کے بہترین ناولٹوں میں کیا جائے گا۔

”دیوار“ (سینٹ ناولٹ نمبر) شردن کمار درما کا بہترین ناولٹ ہے جس میں انہوں نے متوسط طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیوں، باعصمت لڑکیوں کی جنسی ضرورتوں کی اہمیت و افادیت کے مسئلہ کو اٹھایا ہے۔ پلاٹ نفسیاتی کشمکش کا جامع مضمون ہے۔ ہر کردار اپنی اپنی جگہ فعال اور متحرک ہیں۔ بالخصوص آج کی متوسط طبقہ کی اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں جو تحسین و علوم کو اپنے میں محفوظ کر اپنے فطری تقاضوں کو دبائے رکھنا چاہتی ہیں۔ لیکن جنسی جبلیت حیانت نفس کی جبلیت سے کسی طرح کچھ کم شدید نہیں ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناولٹ بے حد دلچسپ ہے زبان سلیس صاف ستھری اور پُر اثر۔ کرداروں کے جذبات و افکار کو بڑے دلآویز اسلوب میں پیش کیا

کی گئی ہے۔

اکرام جاوید نے اس کہانی میں دد ایسے کردار دکھائے ہیں جو اپنے آرٹ کی کامیابی کے لیے زندگی کے ہر راستے پر چلنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ بشرطہ وہ لڑکی ہے جو فلی دنیا کے بہترین اور سنہری خواب دیکھتی ہے۔ اور اشفاق جو کہ ادیب ہے، ریشم کے خواب کی تعبیر کو پورا کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔

پلاٹ، کردار، زبان، اسلوب آسان مگر جدید فکر سے آراستہ ہے۔ کہانی میں جان بالکل نہیں، کبھی کبھی بہک بھی جاتے ہیں۔ نیلی کار کی روشنی ان کے اس ناولت کو وہ رنگ نہ دے سکی جس کی تمنا اکرام جاوید رکھتے تھے۔

ان ناولٹوں کے علاوہ نسیم انہونی کی ”شوہر کا رنگ“، ہنس راج دہرے کا ”پرکٹی“ (۱۹۶۹)، مظفر حقی کی ”دو غنڈے“، عزیز حسینی کا ”دوسرے کنارے تک“ (۱۹۷۲)، مظہر انڑماں کا ”آخری زمین“، وکیل نجیب کا ”بے زبان ساتھی“، براج کول کا ”ہریالی کا ایک ٹکڑا“ اور حال ہی میں شائع ہونے والی رتن سنگھ کا ناولت ”دربوری“ قابل توجہ ہیں۔

ایک چادر میلی سی ایک چادر میلی سی (۱۹۶۰) نقوش افسانہ نمبر کے علاوہ دوسرے مؤقرہ سالوں میں زینت طبع ہونے کے بعد (۱۹۶۲) میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ کم و بیش سبھی نقادوں نے ناولٹ کے ذمے میں رکھا ہے۔ مگر بعض نقاد اسے ناول کہنے پر مصر ہیں۔ یہاں یہ واضح کر دیتا ضروری ہے کہ ”ایک چادر میلی سی“ میں وہ کون سی خصوصیات پنہاں ہیں جن کی بنا پر اسے ناول قرار دیا گیا۔

راقم الحروف نے ناولٹ کی جو تعریف وضع کی ہے، اسے کسوٹی پر رکھنے کے بعد بلا خوف و تردید کہا جاسکتا ہے کہ ”ایک چادر میلی سی“ مکمل ناولٹ ہے۔ بیدی

نے زندگی اور سماج کا ایک اہم و ناگزیر مسئلہ، عورت کی مظلومیت کے علاوہ اس کے دوسرے اہم پہلوؤں مثلاً عورت کی دوسری شادی، لڑکی کی شادی، انور خانہ دار معاشرتی بے راہ روی، غربت، جہالت اور افلاس جیسے مسائل کو ایک مختصر کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے بڑی سلیقگی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ مسئلہ کی پیشکش پلاٹ کی تعبیر، ٹریٹمنٹ، کردار اور مکالمہ نگاری، اساطیر اسلوب اور دلائل و زبان میں تنظیم کی بنیاد پر "ایک چادر میلی سی" کا شعور اردو کے شاہکار ناولت میں کیا جاتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے اپنے ہم عصر ترقی پسند ناولت نگاروں کی طرح کم و بیش اُن کے مسائل، سماج و معاشرے میں موجود غربت و افلاس، تنگ نظری، جہالت اور اُن کے بیچ پستی مظلوم عورتوں کے دکھ درد، بیگنی اور مجبوری کو یکجا کر دیا ہے۔ جسے ایک حساس و دمند انسان اور ماہر نفسیات کی صورت میں اپنی فنی بصیرت اور فکری صلاحیت کے ساتھ نمایاں کیا۔

اس ناولت کا کینوس پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کوئلہ پر محیط ہے۔ بیدی نے وہاں کی تہذیب و معاشرے کے تانے بانے سے کہانی بُنی ہے۔ پنجاب کی دیہی فضا افلاس و غربت اور جہالت کے علاوہ وہاں کی عصری زندگی کے گونا گوں پہلو اپنے مسائل کے ساتھ رہنا سوتے ہیں۔ اس چھوٹے سے کینوس پر بیدی نے اپنی فنی و فکری صلاحیتوں کے سہارے زندگی کی حقیقتوں کی تہہ و نہہ پہنچ کر فکر و فن کا بہترین امتیاز پیش کیا ہے۔ اس میں واقعات، ابعاد و کرداروں کی بھر مار نہیں بلکہ پوری کہانی صرف مرکزی کردار کے محور پر گھومتی ہے، جہاں ہمیں ہندوستانی عورت کے مختلف النوع مسائل کے ساتھ ہی ساتھ پنجاب کی تہذیب و معاشرت کے علاوہ متضاد حقیقتیں ابھر کر سامنے آ جاتی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر اس ناولت میں "ہمیں وہ سب

کچھ مل جاتا ہے جس سے بیداری کا فنی عبادت ہے۔ فطرت، معاشرت اور ماحول کے ستارے ہوئے معصوم، بد بخت لوگ، انسانی رشتوں کا تقدس، ان کی اہمیت اور پھر ان کی بے حرمتی، شدید غربت اور غریبوں کا اتنا ہی شدید انجھال نہ صرف امیروں کے ہاتھوں بلکہ خود دوسرے غریبوں کے ہاتھوں دھوکہ دھری، پیر و ہنس، جادو ٹون، شگون اور بد شگونی، قتل و خون اور پھر سب سے بڑھ کر زندگی کے تعلق سے وہ المیاتی زاویہ نگاہ Tragic Vision جو بیداری کے سارے افسانوی ادب میں روحِ مردان کی طرح جاری و ساری محسوس ہوتا ہے۔“

”ایک چادر میلی سی“ کوئلہ گاؤں کے پس منظر میں شروع ہوتا ہے۔ جہاں اکثر و بیشتر یکہ چلانے والے مردوں کی غربت و بے روزگاری کی کشمکش کے ساتھ ہی ساتھ وہاں کی مجبور و بے بس عورتوں پر بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے جو اپنے شوہر کے قہر و غضب اور مظالم برداشت کرتے ہوئے زندگی بسر کرتی ہیں۔ جیسا کہ واضح ہو چکا ہے کہ مرکزی کردار راناؤ کے جذبات و کیفیات پر ناولٹ نگاری کی نگاہ مرکوز رہی ہے۔ راناؤ سارے آلام و مصائب، ظلم و ستم کے ساتھ ہی ساتھ نواز و آواز مائشوں کے سامنے ہار نہیں مانتی بلکہ ان حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار رہتی ہے۔ سماج کے فرسودہ رسومات اور روایات، بالخصوص غریبی و مفلسی کے بیچ وہ جکڑ کر رہ جاتی ہے۔ جہاں اس کی مجبوری و لاچارگی دیکھی جاسکتی ہے۔ ”راناؤ“ کو نہ ماں کا پیار ملا اور نہ ہی شوہر کی محبت، وہ ساس کی بستم ظریفی اور اپنے شوہر کے مظالم سے عاجز رہتی ہے۔ ”تلوک“ دن بھر یکہ چلاتا ہے اور شام کو نصیبوں والے اڈے (دیوی کا مندر) پر پہنچ کر اس امید میں رہتا ہے کہ اسے کوئی سوار مل جائے تاکہ وہ چودھری مہربان داس کی

بدکاری اور عیش و نشاط کا سامان ہینا کر کے ایک بوتل شراب حاصل کر سکے۔ تلوک
 کی اسی کمزوری کی وجہ سے اس کی گھریلو زندگی کا سکون و چین ختم ہونے کے علاوہ
 گھر کا نظام دمدمی ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایثار و محبت کے سارے رشتے آپس
 میں ٹکرائے لگتے ہیں۔ "دانو" کو شراب سے بے حد نفرت رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
 وہ ہمیشہ شراب نوشی سے منع کرنے پر مادی پیٹی جاتی ہے۔ شراب کی بڑی لت اور
 اس کے رد عمل سے ہی تلوک کا قتل ہوتا ہے۔ شوہر کے مرنے کے بعد اس کی حالت
 بندے بدتر ہو جاتی ہے۔ جوان لڑکی تین چھوٹے چھوٹے بچے اور گھر میں کمانے والا
 اس کا دیور منگل "اندھا خسر" اور "دائن" ساس اسے ہر وقت ایذا نہیں پہنچاتی ہیں۔ پھر
 بھی "دانو" ان حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے سارے مصائب برداشت کرتی ہے۔
 اسی درمیان اس کی ساس کے ذریعہ اپنی جوان لڑکی بڑی کو فرخت کرنے کی بات
 پر "دانو" کا رد عمل اس پر زبردست ہوتا ہے۔ "دانو" کے گھریلو حالات کو دیکھتے ہوئے
 گاؤں کی پنچائت یہ فیصلہ کرتی ہے کہ "دانو" منگل پر چادر ڈال لے۔ اس تجویز پر "دانو" عجیب
 غریب کشمکش میں مبتلا ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کا دماغ چکر اٹھانے لگتا ہے۔ "دانو" کے لیے
 یہ بڑی آزمائش کا موقع تھا، کیوں کہ اس نے اپنے دیور منگل کو ہمیشہ اپنے لڑکے کی طرح
 سمجھا اور منگل بھی اسے ماں سے کم نہیں سمجھتا۔ ہر چند کہ گاؤں کی پنچائت کا فیصلہ قطعی ثابت
 ہوتا ہے جس وقت منگل اور "دانو" کے انکار کے باوجود جبراً "دانو" کی سیلی سی چادر ڈلو کر
 شادی کرادی جاتی ہے۔

شادی کے بعد "دانو" ایک عجیب و غریب مرحلے سے گزرتی ہے۔ منگل ایک
 دوسری لڑکی سلامتی کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس کا انکشاف "دانو" پر ہونے پر
 "دانو" کے اندر کی عورت بیدار ہوتی ہے اور وہ حالات سے مفاہمت کرتے ہوئے
 عورتوں کے مخصوص ناز و خنرے سے منگل کو اپنی محبت میں گرفتار کر لیتی ہے۔ بالآخر

بڑی کی شادی بھی ایک اچھے خاندان کے خوب صورت لڑکے کے ساتھ ہو جاتی ہے جو بڑی کے باپ کا قاتل رہتا ہے۔ لڑکے کے شوہر کا قاتل ہونے کے باوجود رانا اپنی لڑکی کی خوشی اور مستقبل کو دیکھتے ہوئے رشتہ منظور کر لیتی ہے۔

انہیں واقعات کے تانے بانے پر پوری کہانی بنی گئی ہے۔ پلاٹ مربوط اور کسا ہوا ہے۔ پلاٹ سے وابستہ کرداروں میں یگانگت اور ہم آہنگی موجود ہے۔ بیدی نے اساطیری انداز میں پلاٹ کی تعمیر کی ہے۔ کوئی بھی واقعہ کہانی سے جدا نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ برتاؤ لئے اور امٹگ کے علاوہ کہانی پن دیپٹی اور تجسس قائم رہتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے۔ بیدی نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں اور فکری و نفسیاتی ظرف نگاہی کے سہارے کرداروں کی نشوونما کی ہے۔ پنجاب کی پوری سماجی زندگی کی شناخت، کرداروں کے عمل اور رد عمل سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ چوں کہ حقیقت نگاری نہایت تلخ ہو ا کرتی ہے اسی لیے بیدی نے اپنے عمومی ادب کے لیے جھوٹ بیج کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ اگر ”ایک چادر میلی سی“ کے کرداروں کے پس منظر پر غور و فکر کیا جائے تو یہ بات خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے کہ اس ناولٹ میں ”جھوٹ بیج یعنی تخیل اور شاہدے کا جتنا تکیا اور جیسا گہرا امتزاج نظر آتا ہے وہ آپ اپنی مثال ہے۔“

ناولٹ کی کردار نگاری کے لوازمات کو ملحوظ رکھتے ہوئے ”ایک چادر میلی سی“ کے کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ سادے کردار ہمارے معاشرے کے ہیں۔ جن میں زندگی موزون ہے۔ جو کسی طرح مثالی کردار نہیں بننے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار رانا ہے۔ بیدی نے رانا کی شخصیت اور اس کے

زبردست کشمکش میں مبتلا کر دیتا ہے۔ رانوں کے صبر اور عزم کی عکاسی پورے ناولٹ پر غالب ہے۔ رانوں گھر بھی نہیں چھوڑ سکتی آخر جائے تو کہاں — اپنے دیوار منگل کے رویے سے اسے تو اہمیت ملتی ہے۔ اسی درمیان رانوں کی ساس جندا کا بڑی اکو ۵۵۰ روپے میں فروخت کرنے کی بات سُننے ہی ماں کی مانتا بیدار ہو کر ساس پر جھپٹ پڑتی ہے۔

ناولٹ نگار نے رانوں کے اندر چھپی ماں کی مانتا اور جوان بچی کو اپنے سامنے فروخت کرنے کی بات سُن کر ساس کے سامنے ایک دلیر ماں کے روپ میں نمودار ہوجاتی ہے۔ وہ اپنی ساس سے گرج کر دریافت کرتی ہے، ”آج کون آیا تھا یہاں؟“
 کس کی اہمیت پڑی یہ دہلیز مچھاندنے کی؟ میری بیٹی کا سودا کرنے کی؟“
 ساس کے بات بنانے پر کہ وہ لوگ تو یوں ہی بات کر رہے تھے۔ ہر کسی کا منہ تھوڑا پکڑا جاسکتا ہے۔ وہ کہتی ہے، ”ہاں پکڑا جاسکتا ہے۔ جھکسا جاسکتا ہے۔ رانوں کو تو سُن تھوڑے رہی تھی، اُن تمام جادوؤں کی جہان کات دینا بھی منہ میں لٹ لٹ کرتا ہوا چوتھو لٹس دینا تھا۔“
 میسری بڑی جس کی ایک ایک ہانہ، ایک ایک انگلی، ایک ایک پود لاکھ لاکھ کی اس کی ایک ایک ٹکنی میں سو سو نو کھال.....“
 ”رانوں“ اپنے مزاج اور قدردوں کو بالائے طاق رکھتے ہوئے ساس کے اس جملے کا کہ ”میرے بھی تو بڑی ہے“ بھر پور جواب دیتی ہے کہ ”میرے بڑی ہے ہوتی ہے جب بہو ہی نہیں تو پھر بڑی کیسی“۔ بیدی نے رانوں کی ساری گتھیوں کو نمایاں کیا ہے۔ اس کے کردار کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا پچا ہو جس کو بیدی نے زرف نگار کی

اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے..... یہ

مصنف نے اپنی فنکارانہ صلاحیت سے رافو کے کردار کو زندہ منظر کشی بنانے کے ساتھ اس کے ضمیر کو مردہ ہونے سے خوش اسلوبی سے بچا لیتا ہے۔ جب ہی زنانے کے ایک ٹھپڑ کی آواز سنائی دی جو رافو نے خود ہی اپنے منہ پر مار لیا تھا.....،،،،،

قبائلی سماج میں بڑے بھائی کے مرنے کے بعد چھوٹے بھائی کو سرداری نہیں ملتی بلکہ بیوگی کے مسائل اور لڑکیوں کی کمی کی وجہ سے چھوٹے بھائی سے شادی ہو جایا کرتی ہے۔ رافو کی سہیلی کے ذریعہ امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ رافو بھی تبدیل ہوتے ہوئے پس منظر میں منگل کو غیر ارادی اور غیر شعوری طور پر دیکھنے لگتی ہے، کیوں کہ اس نے گھر کی ساری مزدوریاں پوری کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ منگل کو اسی نظر سے دیکھتے ہوئے وہ عجیب و غریب کشمکش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ بیسویں رافو کے جذبات کو اس طرح اجاگر کرتا ہے:

”منگل بچی کے لیے دانہ لے جا رہا تھا جب رافو گھر پہنچی۔ اندر جاتے ہوئے رافو نے مرکز ایک نظر منگل کی طرف دیکھا اور یکایکی، اپنے آپ، نہیں نہیں..... نہیں نہیں، کہتی ہوئی چل دی خود کو جھٹکے میں گرا، منہ چھپا کر روتے لگی۔،،،،،

۱۔ ”ایک چادر میلی سی“ ص ۷۷

۲۔ ”ایسا“ ص ۷۷

۳۔ ”ایسا“ ص ۳۹

پنجائت کے فیصلہ کے بعد جب اس کی سہیلیاں شادی کی پوری تیاری کرنے کے بعد اسے زبردستی منڈپ میں بٹھا کر مہدی لگاتی ہیں۔ اس وقت بیدی رات کی دلی کیفیات کو اس طرح نمایاں کرنے میں کہ از خود رات کے تاثرات صاف ظاہر ہو جاتے ہیں۔ ”چھوڑ دو۔۔۔ ہائے نی! مجھے چھوڑ دو میں نہیں بچوں گی،“ اسے یہ کہتے ہوئے اس کا بیہوش ہو جانا اور دیر تک ہوش میں نہ آنا۔ رات کے جذبات و احساسات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔

شب زفاف کے لیے دونوں کو زبردستی کمرے میں ڈال کر دروازے کو قفل کر دینے کے بعد بھی رات ایک۔ یومی نہیں بلکہ بھابی کی حیثیت سے پیش آتی ہے۔ مصنف شب عروسی کے حالات کو رات اور منگل کے جذبات اور احساسات کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ یہاں بھی رات کے ارتقائی کردار دکھانے میں وہ بڑی حقیقت پسندی اور نفسیاتی ژرف نگاہی کا ثبوت دیتا ہے۔ رات ایک بہن، ”یومی“ اور ماں کی طرح منگل کے چوٹ لگے زخم کو اپنے دوپٹے کو منہ میں ٹھونس کر اس میں گرم گرم سانس دے کر اُس کی سوجن پر رگھ کر سینک رہی ہے۔ منگل کا بدک کر پہلو موڑ لینا۔ رات کے شعور کی تہوں میں غوطہ زنی کرنا، مختلف النوع خیالات اور احساسات کے بیچ وہ مستقبل قریب کے حالات سے خوف زدہ ہے پیاس میں شدت کے باوجود زبان نہ کھولنا منگل کے غصے کا شکار ہونے ہوئے بھی کچھ نہ بولنا، رات کے صبر و تحمل کی مثال ہے۔ بالآخر منگل کا پاؤں پکڑ کر سر رکھ کر اپنا کھر ا بیان کرنا اور حقیقت کا انکشاف کرتے ہوئے منگل سے ہم کلام ہونا کہ ”تو تو جانتا ہے منگلا اس میں میسر ا کوئی قصور نہیں“ اسے رات کے جذبات ابے کسی اور سماجی زجر کی ترجمان ہے۔ بیدی نے شب زفاف کی عکاسی

ذمے بلا جلا ایک استحکام کا جذبہ اس کے دل میں جگر پانے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ سلیوں اور محلے کی عورتوں کے بار بار ”کچھ ہوانی — نی کچھ ہوا“ پوچھے جانے پر وہ اپنے جذبات کو بڑی خوب صورتی سے بیان کرتی ہے ”ننڈیو اشکر نہیں کرتیں میرا گھر بس گیا ہے رونی کپڑا بٹنے لگا ہے مجھے — اب مجھے کوئی اس گھر سے نہیں نکالے گا۔ کوئی میری بیٹی کو نہیں بیچے گا۔۔۔“

یہاں بیدی نے رانی کے کردار کے ذریعہ اس کے صبر و ضبط اور قناعت پسندی کو واضح کیا ہے۔ بیدی نے رانی کے کردار کو اس انداز میں نمایاں کیا ہے کہ اس کے افعال و اعمال کے ساتھ ہی ساتھ اس کے جذبات و نفسیات اور سماجی بہر کی وجہ سے پیدا شدہ مختلف مسائل کی گہرائی میں از خود کھلتی جاتی ہیں جو اس کے کردار کو لازوال بنا دیتے ہیں۔

”رانی“ کا چھپا ہوا جنسی جذبہ محلے والی عورتوں کے بار بار پوچھنے کے بعد اُس وقت ظاہر ہوتا ہے۔ جب وہ خود سوچنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ کہ کہیں منگل ہاتھ سے نکل نہ جائے۔ بیدی نے ایک مکالمے کے ذریعہ اس کے جنسی جذبات کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ محلے کی عورتوں کے دریافت کرنے پر اُس کے اندر چھپی ہوئی عورت جاگ اٹھتی ہے :

”کیا مطلب ہے۔۔۔۔۔“ ہاں ”ساری رات وہ ایسے ہی پڑا رہتا

ہے؟ ہاں۔۔۔۔۔“

”واڈھرا وادھرا وادھرا۔۔۔۔۔“ ہاں ”تو بھی اُسے بلانے کی کوشش نہیں

کرتی۔۔۔۔۔“ نہیں ”کیوں نہیں۔۔۔۔۔“ تاس پیتے؟ وہ تیرا وہ

ہے، شادی کی ہے تیرے ساتھ چادر ڈالی ہے تجھ پر

راؤ رانکھی ہو گئی ”چادر ڈالی ہے تو کیا ہوا؟ مجھے اب بھی

وہ ویسے ہی لگتا ہے، جیسے پہلے لگتا تھا۔“

”تھیں نیند کیسے آتی ہے؟ جیسے پہلے آتی تھی“

”تو کچھ کر“ گشتی جھانے کی، نہیں تو ہاتھ سے جاتا رہے گا۔“

راؤ کے کردار میں تعمیری پہلو، بیدی نے اپنے مطالعہ و مشاہدہ کے علاوہ

اپنی فکری و تخلیقی قوت کا بہترین مظاہرہ کیا ہے۔ ظاہر ہے مکمل کردار وہی ہوتے ہیں

جو انسانی خصوصیات سے پُر ہوں ان میں زندگی کا ہونا اشد ضروری ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ راؤ کے ذہن پر سلیوں اور محلے کی عورتوں کی باتیں اثر کرتی ہیں اور وہ اس

نتیجے پر پہنچتی ہے، شاید یہ ٹھیک ہی کہہ رہی ہوں۔ لیکن پھر اس پر بھیانک

وحشت طاری ہونے لگتی ہے۔ وہ اپنے مستقبل، اپنے بچوں کے مستقبل کے لیے فکر مند ہے

کہ کہیں ایسا نہ ہو بیچ میں منگل کا الف ہونا میری بربادی کا سامان بن گیا کر دے راؤ عجیب

کشکش میں مبتلا رہتی ہے۔ اس کے خیالات کی عکاسی کرتے ہوئے بیدی اس کی ذہنی

کشکش کو اجاگر کرتے ہیں ملاحظہ ہو:

”راؤ کانپ جاتی ہے۔ وہ منگل کو کچھ بھی تو کہہ نہ سکتی تھی، اس

کا اس پر حق ہی کیا تھا؟ نہیں، نہیں، حق تو تھا۔ پنچاست کی

موجودگی میں، گاؤں کے سب مرد، عورتوں کی گواہی میں، اس نے مجھ پر

چادر ڈالی تھی۔ سوچیں تو حق ہے بھی اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا

ہے؟ شادی کے پھیرے بھی کیا ہیں؟ یہ سب ٹھیک ہے، نہیں کچھ

بھی ٹھیک نہیں۔ یہ

خلاف معمول منگل کا نہادھو کر شام کے وقت گھر میں موجود رہنا رانو کے اندر
بچھی عورت کا یہ سوچنا کہ یہ سب میرے لیے ہی ہو رہا ہے۔ اور آج کی رات میری ہوگی۔
کیوں کہ ”آج رانو اپنی ہی آنکھوں، اپنے ہی دل، اپنے ہی گالوں ————— ہونٹوں
کولہوں، رانوں کا....، تھوڑی تھی، آج صبح جب وہ نہا کر جوہڑ میں سے نکلی تو سلفے کی لاسٹ
معلوم ہو رہی تھی۔ یہ

رانو کی مسرت اور خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی منگل سے بنگا، میں چار ہونے ہی
نئی نوری دلہنوں کی طرح شرماتی ہوئی ”تو آج باجار گئی تھی، منگل کے دریافت کرنے پر
رانو کے احساسات اور جذبات کی مصوری بیدی نے اچھی طرح کی ہے جہاں اس میں نہایت
غالب ہے رانو کے کردار میں جان ڈالتے ہوئے بیدی لکھتے ہیں :

”رانو نے ایک اچھٹی ہوئی نظر منگل پر ڈالی اور پھر اسے اپنی طرف
یوں دیکھتے پا کر بنگا، میں چرائیں اور دلہنوں کی سی دھیمی آواز میں
بولی — ”ہاں“ اور پھر کام کاج کے بہانے اپنے آپ ادھر ادھر
چھپانے، وقت بتانے لگی۔ رانو کیا چھپا رہی تھی ؟ یہ بات نہیں کہ وہ سگڑ
— سیانیوں کی طرح اپنا سارا کچھ ایک ہی دم نہ دے دینا چاہتی تھی بلکہ
کوئی بات تھی جو اپنے، بندے، آخر وٹ کی چال اور اس بھرپور سے اوپر
ہوئی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا، نہ اس کی نہایت
اور اس کی انتہا ہے۔ یہ

راؤ آج بے خبر منگل کو خبردار کر دینا چاہی، وہ اس گھونگھٹ کو اٹھا دینا چاہتی ہے جو اب تک دونوں کے بیچ حائل تھے۔ اپنی طرف منگل کو معنیٰ 'خیر بنگا' ہوں سے دیکھنا، پھر شوٹ کے طور پر روپے دینا، راؤ اپنی خوش قسمتی سمجھ رہی تھی۔ آج پہلی دفعہ اپنی نئی بیاہتا زندگی میں ایک سیوی کی طرح شرمائی۔ منگل سے دور رہتے ہوئے آج اتنے قریب ہو جانا اور یہ سوچنا کہ ابھی نہیں۔۔۔ ابھی تو مندر میں گھنٹیاں بھی نہیں بجیں، مسجد میں ملانے اذان نہیں دی۔۔۔ راؤ کے جنسی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔۔۔ منگل کا جلدی کھانا بنکانے کی فرمائش اور پھر کمرتی مانگنا اور ضروری کام کا بہانہ بنا کر سلامتی سے ملنے کی اُستادلی نے راؤ کی ساری امیدوں اور جذبات پر پانی پھیر دیتا ہے۔ "راؤ سمجھ گئی۔۔۔ سنسنائی۔۔۔"

راؤ پہلی دفعہ منگل کو روکنا چاہتی ہے۔ راؤ بڑی ہمت کے ساتھ منگل سے دریافت کرنا چاہتی ہے کہ کہاں جا رہا ہے؟ راؤ ہم جاتی ہے۔ بے بضاعت سی ہو کر کہنے لگتی ہے میں تو کوئی نہیں۔۔۔۔۔ ایسے ہی پوچھتا تھا۔

راؤ کے کرب کو نمایاں کرتے ہوئے بیدی اس کی دلی کیفیات بیان کرتے ہیں۔ راؤ سوچتی ہے۔ "میں نہ روؤں گی تو اور کون روکے گا، لیکن وہ اپنی پھٹی ہوئی، سیلی، بوسیدہ سی چادر کے رشتے کو سمجھتی تھی۔" سہ لیکن منگل کے اس جھلے پر کہ "جا رہا ہوں رندی کے یہاں" راؤ کا کردار کھل کر سامنے آتا۔ اب وہ دیوی کے بجائے ایک عام گوشت پوست کی عورت بن کر اپنی عیاری اور چالاکی سے حالات اور واقعات سے متاثر ہو کر منگل کو اپنے بس میں کرنے اور اپنے حقوق کی خاطر ایک رندی کی سطح پر اتر آتی ہے۔ شراب کی بوتل ٹرنک سے بنکانے کے بعد راؤ سے دریافت کرنے پر اس کے وجود سے انکار

کرنا اور پھر تھوڑی دیر بعد منگل کا گھر واپس آکر رانو سے یہ کہنا کہ تیرے سامنے تو نہ بیوں گا،
 توڑا مانتی ہے۔ رانو کا حالات و ماحول کو دیکھتے ہوئے اپنی بات بدلنا۔ اور اس وقت
 جب منگل کہتا ہے کہ یہی ہے ناتم عورتوں کی بات ۔۔۔۔۔ کھانے پینے سے بھی روکتی
 ہو اپنے مردوں کو اور انوش ہوا نکلتی ہے۔ زبانی ہی ہی کم از کم منگل نے پہلی دفعہ مرد اور
 عورت کا رشتہ تو سمجھا مگر رانو کے اندر کی عورت، ظاہری طور پر خفی کا اظہار کرتے ہوئے
 شراب پینے سے منع کرتی ہے۔ بالآخر وہی ہوتا ہے جو اس نے سوچ رکھا تھا۔ شراب کی
 بوتل منگل سے چھیننے میں اسے زبرد کوئی ہی برداشت نہیں کرنی پڑتی، بلکہ رانو کو زمین
 سے اٹھتے دیکھ کر منگل اسے دیوالہ کے ساتھ دے مارتا ہے۔ خون کا ایک فوارہ رانو کے
 سر سے چھوٹا۔ وہ اس قابل بھی نہ تھی کہ زبان سے ایک لفظ نکال سکے۔ رانو کی خاموش
 بغاوت کے باوجود جب اندر اس کی ساس کا دریافت کرنا کیا ہے، نیم بیہوشی
 کی حالت میں اصل بات کو چھپا کر یہ کہنا ”کچھ نہیں بتائی جاتی ہے۔“ اس کے اشارہ
 صبر کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ رانو کے کردار کا یہی وصف ہے کہ منگل سے
 شراب نہ پینے کی قسم دلو اگر اسے اپنا بنا لیتی ہے۔ آج رانو پہلی بار منگل کے اس جملے
 پر کہ ”تم۔۔۔۔۔ تم نے کپڑے کیوں پہنے ہیں؟“ رانو نے ایک سیوی کی طرح پہلی
 بار اپنا پڑانا دوپٹہ اپنے اور منگل کے بیچ تانے ہوئے بولی ”لو اتار دیے
 اور دپٹے کو دد اٹھے ہوئے ہاتھوں میں تھامے اور انوش کی طرف مڑی۔۔۔۔۔
 عورت کا حسن ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گھٹوں کی ردی کھانے والا
 کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکا۔۔۔ گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے۔
 جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گھنٹا دیتا ہے۔“

خیال کسی دوسری طرف نہ جاسکے۔

بیدی نے رافو کے کردار کے ذریعہ جہاں پنجاب کی عورتوں کی پستی بیان کی ہے، وہیں اس نکتہ کو واضح کیا ہے کہ انسان کو حالات سے مفاہمت کر لینی چاہیئے۔ انھیں دجوات کی بنا پر رافو اپنے شوہر کے قابل کو اپنا داماد بنانے سے اندرونی طور پر راضی نہیں رہتی لیکن بڑی بے جذبات اور مفلسی سے مجبور ہو کر وہ اپنی بیٹی کو رخصت کر دیتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیدی نے رافو کے کردار کو بڑی احتیاط اور گہرے شعور سے واضح کیا ہے۔ جس میں عام ہندوستانی عورتوں کی بیچارگی اور دوا کر ب کیش کش کے ساتھ ہی ساتھ بہت سی گتھیاں از خود کھلتی گئی ہیں۔ مرکزی کردار کو واضح کرنے کے لیے بیدی نے اپنا سارا انداز صرف کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرکزی کردار بے حد پرکشش، اثر انگیز اور حقیقی ثابت ہوتا ہے۔

نادلٹ کے دوسرے کردار اصل مرکزی کردار کو نمایاں کرنے کے لیے تعبیر کیے گئے ہیں۔ رافو کے بعد منگل کا کردار بھی اہمیت کا حامل ہے۔ منگل کا کردار پنجاب کے قبائلی سماج کے فرد کی پوری طرح نمائندگی کرتا ہے جو اپنی روایت کے مطابق گھر کی سرداری سنبھالتا ہے۔ قافہ اور مفلسی کے بیچ اپنے بھائی کے بچوں کی حالت زار برداشت نہیں کھاتا اس لیے وہ بھی اپنے بھائی کی طرح تانگہ چلانا شروع کر دیتا ہے۔ منگل کے کردار کے ذریعہ ہی ناولٹ نگار نے کوئلہ کے یگہ چلانے والے مزدوروں کے حالات اور سیار زندگی کو پیش کیا ہے۔ شراب ان کی زندگی کا ایک لازمی جز بن جاتا ہے۔ بیدی شراب کو ہی مورد الزام ٹھہراتے ہیں جس کی وجہ سے گھر بچہ زندگی درہم برہم ہی نہیں ہوتی بلکہ ایسے سماج میں زندگی گزارنے والی عورتوں کی زندگی کیسی جاں گسل اور جہنم بن جاتی ہے۔ منگل بھی اسی سماج کا فرد ہے۔ جہاں مرد کو عورتوں پر برتری حاصل ہے یہی وجہ ہے

کہ رافیل چادر ڈالنے کی تجویز پر اس کا مردانہ غرور اور غصہ، عروج پر پہنچ جاتا ہے۔

چادر ڈالنے کے لیے منگل کے انکار میں رشتوں کا پاس، فطری ضرورتوں اور مردانہ آزادی کی خواہشات دیکھی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے کوئی بھی سماجی معاشی بحران اور کفایت شعاری میں مقید سماج اسے یہ آزادی نہیں دیتا۔ پنجایت زبردستی رافیل اور منگل کی شادی کر اگر آپسے فرض سے سبکدوش ہو جاتے ہیں۔ بیدی نے بغیر مرضی کے رشتہ کا رد عمل دونوں کے کرداروں کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ جہاں محبت کے بجائے نفرت کا جذبہ بڑھتا ہے۔ پہلا رد عمل سہاگ رات میں دیکھا جاسکتا ہے۔ رافیل چادر ڈالنے کے باوجود اسے بیوی نہ سمجھنا اسے تو جہی سے پیش آنا نیز ذہنی وجہ باقی ہم آہنگی کے فقدان کے ساتھ بغاوت کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ انہیں وجوہات کے سبب منگل سلامتی سے جنسی تعلقات بڑھاتا ہے۔

منگل کی بے انصافی اور بے رخی کے باوجود ناولٹ بنگار نے رافیل کے کردار میں وہ تمام خوبیاں پیدا کر دی ہیں جس سے متاثر ہو کر ازدواجی رشتہ کو ایسی تقویت ملتی ہے جو فطری تقاضوں کی وجہ سے ایک دوسرے میں جذب ہو جائیں۔ صحیح معنوں میں رافیل کا صبر و ایثار منگل کے مظالم برداشت کرنے کے باوجود اصل وجود کو سانس سے چھپا لے جانا ہی منگل کے دل میں گھر بنا لیتا ہے۔ بیدی نے منگل کے کردار کے ذریعہ اس کے جذبات اور احساسِ ہمدردی کی بہترین عکاسی کی ہے۔ منگل رافیل کے پاس حیران کھڑا تھا۔ عجیب عورت ہے اتنی مار پڑی اس پر بھی کہہ دیا۔۔۔۔۔ بتی ہے۔۔۔۔۔ وہ شرمسار تھا۔ اور شکر گزار بھی "معاف کر دے مجھے مجھے کر دے" منگل رٹ لگائے جا رہا تھا۔ ۱۱۱

منگل پر رافز کے ہاتھ سے پلائی گئی شراب نے کچھ ایسا جادو کیا کہ وہ سلامتی کو بھول کر پہلی دفعہ رافز کو بیوی سمجھ کر کہتا ہے۔۔۔۔۔ تم نے کپڑے کیوں نہیں اتارے، منگل نے ایک اندھے کی طرح پک کر اندازے ہی سے رافز کو کھلا دے میں لے لیا پھر ایک ہی لمحے میں وہ جسم کے تپتے ہوئے زعفران زاروں پہ سے۔۔۔۔۔ آج تم۔۔۔۔۔ کتنی کھوب شورت لگ رہی ہو۔ بھائی۔۔۔

رافز کی محبت ایسا اور جذبات سے متاثر ہو کر منگل اندر دواجی زندگی گزارنے لگتا ہے۔ وہ اب اپنی ساری ذمہ داری بحسن خوبی نبھانے لگتا ہے۔ بالخصوص بچوں کی کفالت اور بڑی کی شادی۔ بیدی نے منگل کے کردار کو تعبیر کرتے ہوئے اس کے جذبات، نفسیات اور رویہ کے ذریعہ سماج کے فرسودہ روایات پر کاری ضرب لگائی ہے جہاں منگل کے کردار کی ذہنی کشمکش ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔

ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ تلوک، بڑی اور چنوں کے کردار اپنی جگہ موزوں ہیں۔ تلوک ایسے سماج کا فرد ہے۔ جہاں محنت مزدوری کے بعد بھی اس کے گرد غربت اور افلاس کے سایہ منڈلاتے رہتے ہیں۔ وہ معاشرہ کے جبر اور عدم توازن کا شکار ہو کر نصیبوں والے اڈے پر پہنچ کر اپنی حقیقت بھول کر اعلیٰ طبقے کی نقل میں شراب پیئے لگتا ہے۔ تلوک کی یہ عادت اسے ایک ایسی منزل پر پہنچا دیتی ہے جواز دہی زندگی کو منتشر ہی نہیں کرتا بلکہ محبت اور رشتے کا پاس رکھنے والی بیوی کو زد و کوب پہنچاتا ہے۔ نتیجے کے طور پر یہ عادتیں اس کے قتل ہونے کا سبب بنتی ہیں۔ اسی طرح بڑی کے کردار کی ترجمانی کرتے ہوئے بیدی نے کنواری لڑکیوں کے جذبات کو نمایاں کیا ہے۔ جو عین فطری ہے جنوں کا کردار جاندار اور منحرف ہے۔

”ایک چادر میلی سی“ کے کرداروں کی تعمیر میں راجندر سنگھ بیدی نے اپنی قوت مشاہدہ اور فکر و فن کی صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے پنجاب کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی ذہنی کشمکش کو بڑی احتیاط اور گہرائی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ یہ کردار زندگی کے لوازمات اور توانائیوں سے بھرپور اور تاثیر دہنا سے پر ہیں۔ رانڈ کے کردار کو مرکزیت حاصل ہے۔ جہاں پنجاب کے گاؤں کی ”عورت“ ہی نہیں بلکہ ہندوستان کے کمزور و پسماندہ طبقے کی عورت کے مسائل ان کی بھوری، بے بسی اور ایشاد اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

جہاں تک اس ناولٹ کے اسلوب کا سوال ہے۔ بیدی نے استعاراتی اور اساطیری تصورات کو بنیاد بنایا ہے۔ ناولٹ کی شروعات ہی قتل و خون سے شروع ہوتی ہے اور پورے ناولٹ میں یہ فضا غالب رہتی ہے بقول گوپی چند نارنگ:

”ایک چادر میلی سی کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔۔۔۔۔ نادل (ناولٹ) کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شخصی پوچھا، تانترک عقائد خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔“ ۱

بیدی نے ”ایک چادر میلی سی“ میں جُزییات، علایم اور استعارات کے بہار کی بڑی جامعیت پیدا کی ہے اس ناولٹ میں بہت سے اشارے ایسے ملتے ہیں جن کی وجہ سے واقعات کردار کی فطرت اور خود واضح ہو جاتی ہے چھوٹے چھوٹے فقرے، استعارے اور کنایوں کے ذریعہ کہانی کو آگے بڑھایا ہے جو ان کے فن اور اسلوب کی غمازی کرتا ہے۔

عام فہم بیدھے سادے الفاظ کے ساتھ عبادت کی بے تکلفی، جلوں کی برہنگی، واقعات میں بے ساختگی اور فطری بہادری کرداروں کی اپنی زبان بالخصوص پنجابی الفاظ اور محاوروں کا برمحل استعمال، مکالمے کا جذبات و احساسات سے پُر ہونا، جیسی خصوصیات ہی "ایک چادر میلی سی" کو اردو کا شاہکار ناول بناتی ہے۔

داد پل کے بچے | نواد اور تکنیک کے لحاظ سے داد پل کے بچے (۱۹۶۰ء) کا شمار اردو کے اچھے ناولت میں کیا جائے گا۔ ناولت کے

فن پر کمر نہ ہونے کے باعث ہی بعض نقادوں نے اس کا شمار ناول کے زمرے میں کیا۔ لیکن غور و خوض کرنے پر اس حقیقت کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ "داد پل کے بچے" ناولت ہے کیوں کہ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک ناولت میں ہونے کے لیے فردی قرار پاتی ہیں۔

کرشن چندر نے اس کے ذریعہ سرمایہ دار طبقے کی جانب سے کیے جانے والے مظالم اور انتہا، قوتوں سے پیدا شدہ مسائل اور اس کے تمام تر پہلوؤں کو سیلتے سے نمایاں کیا ہے۔ بالخصوص غریب اور پخلے طبقے کے بچوں کے حالات کی عکاسی کی ہے جو سرمایہ دار طبقہ کی سازشوں کی وجہ سے خراب راستوں پر گامزن ہو جاتے ہیں۔ جن کے باعث معاشرے میں بچوں کے جرائم (Juvenile Deliquent) میں اضافہ ہوتا ہے۔ دراصل یہ ناولت مصنف کے ترقی پسندانہ افکار و نظریات کا عکاس ہے۔

ناولت بمبئی کے پس منظر میں شروع ہوتا ہے۔ جہاں ایک پس ماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والے ایک کردار "میں" کے یہاں مقیم ہوتے ہیں اور اسی کے ساتھ بمبئی کے بچوں کی زندگی دیکھنے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں۔ ناولت کا کردار "میں" جو خود بے روزگاری سے جو جھ رہا ہے، ابھگوان کے ساتھ ہی ساتھ داد پل کے علاوہ بمبئی کی

دوسری جگہوں پر جا کر وہاں کے بچوں کی حالت زار پر اسوس کرتا ہے۔ بھگوان اور اس کا ساتھی خود بچے کا روپ لے کر سر کرتے ہیں۔ بالآخر بچہ سمجھ کر کسی جگہوں پر ان کا استھان ہی نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی آنکھ پھوڑ کر ان سے بھیک منگوائی جاتی ہے۔ نادلت بنگار نے اسی تانے بانے سے کہانی کو بنایا ہے۔ کرشن چندر نے فلم انڈسٹری میں پھیلے کرپشن کو خوبصورتی سے نمایاں کیا ہے۔ وہ مفلس اور پسماندہ طبقے کو اس بات کا درس دیتے ہیں کہ انسان محنت اور خود اعتمادی سے سب کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ یہاں نادلت بنگار کا مخصوص نظریہ غالب ہے۔

کرشن چندر نے بھگوان کے کردار سے سماجی نظام، تعلیم اور بے روزگاری سے متعلق جا بجا روشنی ڈالی ہے خاص طور سے ان کی بنگاہ سماج کے معصوم بچوں پر مرکوز رہتی ہے جو ملک اور قوم کے معیار میں بھی وجہ ہے کہ کسی بچے کو بُرا فعل کرتے ہوئے دیکھ کر بھگوان شدید رنج و غم کا اظہار کرتا ہے مثلاً جیسے بُرے فعل سے تاکید کرنے کے بعد وہ متعجب رہتا ہے۔

کرشن چندر کا کردار ”میں“ بھگوان کے لکچر سے عاجز ہو کر کہتا ہے: ”بہتی میں ہزاروں بچے دن رات یہی کاروبار کرتے ہیں کوئی شرک، کوئی حصہ، کوئی بازدار کوئی گلی ان بچوں سے خالی نہیں ہے۔“ ”تم اپنے ادھن تو کلون یعنی زندگی سے موت تک کیا دیتے ہو“ لائیں، ملے، بھوک، بیکاری، مفلس۔۔۔۔۔“

بھگوان اپنے ساتھی کے ساتھ دنیاوی پریشانیوں سے جو جھٹے ہوئے بھی فلمی دنیا کی چمک دمک اور لوگوں کی باتوں میں آکر اداکار بننے سے باز نہیں آتا یہی وجہ ہے کہ فلمی ماحول دیکھ کر سورگ کی تمام آسائش کو فلم انڈسٹری پر فوقیت دیتے ہوئے سورگ

کرشن چندر نے بمبئی کے ان بچوں کی سچی مصوری کی ہے جو بڑے راستوں پر چلنے کے بعد چور، اُپکے، جیب کترے، جعل ساز اور نہ جانے کتنے جرائم کرتے نظر آتے ہیں۔ اس ناول کے ذریعہ انھوں نے فلم انڈسٹری میں پھیلے استھصال کو بڑی فنی خوبی سے پیش کیا ہے۔ جہاں بھگوان کو چابکداز سا بنوانے کے دھوکے میں تلواسے لے کر پروڈیوسر وڈو امبریکٹر اس کا استھصال کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ جو اداکار بھگوان کی پوجا کرتے ہیں وہ بھی صرف اپنی غرض کی سبب۔۔۔۔۔ دوسری طرف فلم انڈسٹری کی نمائش نام و نمود اور باہری دکھ دکھاؤ کو بھی اجاگر کیا ہے۔ پلاٹ غیر منظم اور بے ترتیب ہے۔ ناول نگار نے بمبئی کو علامت مان کر سرمایہ دارانہ ذہنیت اور ان کی استھصال قوتوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا ہے۔ بالخصوص بمبئی کے عصری سماج کے ان معصوم بچوں کی بیچارگی دکھ پُرسی کو اجاگر کیا ہے جو چمپہ کی خاطر سرمایہ دار طبقہ کی نذر ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ طبقہ اپنے ان بچوں سے تقریباً ہر طریقے کے جرائم کو وٹے ہیں تاکہ قانون کی نگاہیں، ان کی معصومیت دیکھ کر ان پر شک و شبہ نہ کر سکیں۔ ظاہر ہے جس سماج میں بچوں کی یہ حالت ہو ان کی صحیح نشوونما کیوں کر ممکن ہے۔ معاشی حالت ٹھیک نہ ہونے کی وجہ سے یہ بچے اسکول میں تعلیم حاصل کرنے کے بجائے داد پر پل پر اپنی دوکانیں لگاتے ہیں۔ بھگوان اور اس کا ساتھی جس وقت داد پر پل پر امر دادر کتابوں کا اٹال لگاتا ہے، اس وقت اس کے ساتھی کا امر دپک جاتا ہے مگر بچوں کی کتابیں خریدنے والا کوئی بھی نہیں۔ کرشن چندر نے تعلیم سے بے اعتنائی اور بدذوقی کو نمایاں کیا ہے۔ بھگوان کی زبان سنئے:

..... اتنے چاؤ سے بچوں کے لیے کتابیں لایا تھا مگر کوئی خریدتا نہیں..... لوگ رد مال خرید رہے تھے، امر د خرید رہے تھے، فونٹین بن خرید رہے تھے، موزے خرید رہے تھے، چوڑیاں اور بن خرید رہے تھے مگر بچوں کے لیے کتاب کوئی نہیں خریدتا تھا..... حیرت

ہے صاحب!..... میرا خیال تھا بچوں کے ماں باپ اپنے بچوں کے لیے خوب صورت کھانوں کی یہ خوب صورت کتابیں فوراً خرید کر لے جائیں گے۔ مگر..... ہٹ

وہاں وہ بچے نظر نہیں آتے جس کی تلاش میں وہ سو رنگ سے نکلے تھے بالآخر بھگوان کو کرشنجن کے میلے کے موقع پر انھیں وہ بچے مل جاتے ہیں۔ جن کے لیے وہ ابھی تک سرگرداں تھے چوں کہ بھگوان کو ان بچوں سے انتہائی محبت و لگاؤ ہے اسی لیے ان کے روشن مستقبل کے خواہاں رہتے ہیں۔ ان کا منشا ہے کہ بچے صاف ستھرے کپڑے پہنیں اچھی تعلیم حاصل کریں اور ان کا کسی طرح بھی استحصال نہ ہو کر کرشنجن میلے کے موقع پر صاف ستھرے کپڑوں میں بلوس بچوں کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ مگر انھیں بچوں میں جب ایک ”پورا آرٹن“ بھگوان کی جیب بڑی خوب صورتی سے کٹا لیتا ہے۔ اس وقت اسے شدید صدمہ ہو پختا ہے۔ اور اس کی ساری سرستیں رنج و غم میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح بس میں بیٹھا لوکا جو دیکھنے میں بڑا شریف، بھولا اور مہذب دکھائی دیتا ہے۔ وہ بھگوان اور ان کے ساتھی کے ملکت کا پیسہ ادا کرنے کے بعد اسے اپنے پاس کے پاس لے جاتا ہے۔ جہاں اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ اسکول کا بچہ نہیں، بلکہ شراب پیلائی کرنے کے لیے، اس بچے کو اسکولی روکا بنا کر، سرمایہ دار طبقہ اپنا دھند اکراتے ہیں۔ اسی طرح یہ دونوں اس جگہ پہنچتے ہیں جہاں لاڈلٹ بچوں کو مفلوج کر کے ان سے بھیک منگوائی جاتی ہے۔ جہاں بھگوان کی آنکھ پھوڑ کر اُن سے بھی پیشہ کرایا جاتا ہے۔ دادر پل کے بچے کا پلاٹ غیر مربوط اور غیر منظم ہے جو نادولت کا بڑا نقص ہے۔

کر دار نگاری کے لحاظ سے کرشن چندر کے دو مخصوص کردار ایک بھگوان

اور دوسرا اس کا ساتھی، میں، حالات اور مسائل سے مطابقت رکھتے ہیں۔ بھگوان سے متعلق
کرشن چندر کے تصورات کو پیش کرتے ہوئے ریوتی سرن لکھتے ہیں:

”خدا کے تصور کی ابتداء اور اس کے ارتقاء اور اس کے زوال کا سب
سے زیادہ سائنٹفک اور نسکری تجربہ دادرپل کے بچے میں ہوا ہے یہ
نادت کرشن چندر کی پختہ ترین کاوشوں میں سے ایک ہے اس میں انھوں
نے خدا کے تصورات سے پیدا شدہ سماجی پیچیدگیوں کے بجائے خدا
کے تصور کی ذہنی ماہیت اور اس کے کردار کی پرکھ کو اپنا مطلع نظر بنایا
ہے۔“ ۱۱

ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ بقیہ دوسرے کردار اپنا جلوہ دکھانے
کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔

”دادرپل کے بچے“ کے ذریعہ کرشن چندر نے معصوم بچوں کی نادانی اور غریب
کی ترجمانی کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اجتماعی طبقہ پر کاری ضرب لگائی ہے۔ جو معصوم بچوں کو
کالا بازاری، جعل سازی، اسمگلنگ، لڑکیوں کی سپلائی اور متعدد دھم کے جرائم کرانے کے
لیے استحصال کرتے ہیں۔ اس طرح کے لوگ ان معصوم بچوں کے روشن و تابناک مستقبل کو
تار یک بنا کر سماج و معاشرے میں جرائم میں اضافہ ہی نہیں کرتے بلکہ اپنے سماج و قوم میں
ذہر گھول لیتے ہیں۔ کرشن چندر نے نام نہاد مادرین اسکولوں کو بھی نشانہ بنایا ہے جہاں
صرف سرمایہ دار طبقہ کے بچے تعلیم حاصل کر سکتے ہیں۔ بچوں اور شجرس کے آمرانہ ورجیت
پسندانہ رویہ بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ جہاں غریب مفلس بچوں کے لیے کوئی مقام نہیں موزوع
اور پیشکش کے اعتبار سے دادرپل کے بچے اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط اسے

علامتی ناولٹ قرار دیتی ہیں وہ کبھتی ہیں کہ ”اس میں بھی علامت ہے، سرمایہ دارانہ نظام کی۔ داد پل علامت ہے سرمایہ داری کے اس گھنٹے مرکز کی جہاں خرید و فروخت کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس کہانی کا ”میں“ علامت ہے۔ جہاں حساس دنیا کی دل میں تکلیفیں گھدی اور جرائم دیکھ کر توپ اٹھتا ہے اور تشکیک کا شکار ہو جاتا ہے۔“

جہاں تک ناولٹ کی زبان کا سوال ہے داد پل کے بچے، کے کردار کی اپنی زبان ہے۔ خاص طور سے بمبئی کی عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ اسلوب دلکش و دلآویز ہے۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر کمرشن چندر اسے اپنے پسندیدہ ناولٹوں میں شمار کرتے ہیں۔ کل ملا کر یہ ناولٹ زندگی اور سماج کے بچوں کے مستقبل جیسے ضروری مسئلہ کے ساتھ ہی دوسرے پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے البتہ بسیار نویسی اور زرد نویسی کی وجہ سے ناولٹ کہیں کہیں فنی نقطہ نظر سے مجروح ہو گیا ہے۔

دل کی دنیا ”دل کی دنیا“ کا شمار عصمت چغتائی کے اہم ناولٹ میں کیا جائے گا۔ اردو کے نقادوں نے اسے ناول کی فہرست شامل کیا ہے مگر راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ پوری طرح ناولٹ کہلانے کا مستحق ہے کیوں کہ ناولٹ کی جو تعریف وضع کی گئی ہے، ”دل کی دنیا“ اس کوئی پر کھرا اترتا ہے۔ اردو کے نقادوں نے اسے ناول کا نام اس وقت دیا، جب اردو میں ناولٹ کا وجود مشتبہ تھا۔ عصمت نے اپنے عہد کے مسلم معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج میں جکڑی عورتوں کے مسائل بالخصوص کم عمری کی شادی اور اس کے ہلکے نتائج جیسے اہم مسائل کے ساتھ ساتھ جدید و متقدم قدردوں سے پیدا شدہ مسائل کو بے باک پیرائے میں پیش کیا ہے۔ اپنے اس ناولٹ کے متعلق عصمت رقمطراز ہیں:

”ڈاکٹر عطیلہ نشا ط۔ داد پل کے بچے پر ایک نظر، تعمیر ہر بانہ، کوشش چند زبر ۱۹۷۸ء

”دل کی دنیا“ مجھے اتنی پیاری لگتی ہے کہ میں اپنی ساری تحریر کو اس پر پھنچا کر دوں۔ یہ میرے بچپن سے متعلق ہے۔ مگر اس کا کسی نے (نفاذ) تو نہیں کیا۔ سب نے مجھے ادبی دنیا کا VANAP بتا دیا، مگر جو درد میں نے محسوس کیا اور کسی نے محسوس نہیں کیا۔،، اے

”دل کی دنیا“ ایک بیابان سیوہ کی درد بھری کہانی ہے جو شوہر کے زندہ رہنے کے باوجود کنواری رہ کر خاندانی رسم و رواج اور فرسودہ روایت سے جکڑی ہوئی ہے۔ سماجی اور مذہبی پابندیوں کے درمیان لپٹی ہوئی سارے مصائب برداشت کرتی ہے۔

پلاٹ سادہ اور منظم ہے۔ کہانی میں دلچسپی اور تجسس کے ساتھ لے اور آہنگ موجود ہے۔ پلاٹ کی تعمیر میں مصنفہ کا ترقی پسندانہ رجحان غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری اکتاہٹ محسوس نہیں کرتا۔ بلکہ آگے کیا ہوا؟ جیسا تجسس برقرار رہتا ہے۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے عصمت نے ”دل کی دنیا“ کے سارے کردار ہمارے اپنے معاشرے سے لیا ہے۔ جو اپنی جگہ درست اور مناسب ہیں جدید و قدیم قدروں سے پیدا ہونے والے کردار اپنے افکار و افعال کے ساتھ روٹا ہوتے ہیں۔ جو ہمارے سماج کے باطنوں میں معاشرے میں زندگی گزارتے ہیں۔

قدیم بیگم اس نادلت کامرکزی کردار ہے۔ جسے عصمت نے اپنی فنی بصیرت اور جادوئی قلم سے تعمیر کیا ہے۔ انھوں نے قدیم بیگم کے کردار کے توسط سے مسلم معاشرے کی لاکھوں لڑکیوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی ہے۔ جو جدید و قدیم قدروں کے بیچ جہنم لیتی ہیں۔ قدیم بیگم ایک متوسط طبقہ کی لڑکی ہے جس پر گھریلو ماحول اور پرانے رسومات

وہ دایات کے ساتھ ہی ساتھ مذہب غالب ہوتا ہے۔ اپنے شوہر کے دوسری بیوی لانے کے بعد بھی اس کے اندر ہندوستانی بیوی کے تاثرات موجود ہیں۔ عصمت نے قدسیہ بیگم کے ان خطوط کے ذریعہ ان تاثرات کو پیش کیا ہے۔ جسے وہ اپنے شوہر کے پاس بھیجتی ہے۔ ظاہر ہے ایک عورت کے لیے اپنی سوت ہونے کے بعد بھی ایسے جذبات غالب ہندوستانی بیوی کا وصف ہے :

”مجھے میم صاحب کی آیا سمجھ کر ہی ایک کونے میں ڈال لیجئے۔ آپ دونوں کی خدمت کروں گی۔ جھوٹن کھاؤں گی۔ اُترن پہنوں گی، اور منہ سے اُن کمر جاؤں۔ تو جو چور کی سزا سو میری۔ آپ مالک ہیں میں آپ کی لونڈی۔ میرے لیے اس سے بڑھ کر کیا ہے کہ آپ کے قدموں میں دم بٹکے۔“

ان تاثرات پر شوہر کی طرف سے کوئی نوٹس نہ لینا، ایک نوجوان لڑکی پر کس طرح اثرات چھوڑ سکے ہیں۔ عصمت نے جنسی جبلت کی افادیت پر زور دیتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ قدسیہ جیسی لڑکیوں کو خواہ کیسے بھی مذہبی ماحول میں قید کر دیا جائے مگر اس کی فطری خواہشات کے دھارے پر باندھ نہیں باندھا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدسیہ جب کوئی برات دیکھتی ہے یا کوئی عشق و محبت سے متعلق گیت یا تواری سناتی ہے تو اس پر اس کا ردِ عمل اس طرح ہوا ہے کہ وہ بیکل ہو کر چلنے لگتی، انگلیاں چٹختی، آنکھل مڑ دیتی اور پھر اس پر دورے پڑنے شروع ہو جاتے ہیں۔ دورہ کا پڑنا عین نفیاتی ہے۔ ظاہر ہے جب عورت کی جنسی فردر تیس پوری نہیں ہوں گی۔ اس کا ردِ عمل کسی بھی شکل میں نمودار ہوگا۔ عصمت نے خاص طور سے اس پہلو کو اجاگر کرتے ہوئے قدسیہ کے جنسی جذبات کی فطری عکاسی کی ہے۔ عصمت نے قدسیہ کے کردار کو پیش کرتے ہوئے مسلم معاشرے کی کثرت مذہبی

خیال کی بڑی بوڑھیوں پر زبردست طرز کیا ہے، جو تعلیم یافتہ نہ ہونے کے سبب قدسیہ کے جذبات اور اس کی جنسی خواہشات کی ضرورتیں پوری کرنے کے بجائے اسے صبر و شکر کی تلقین کرتی ہیں۔ شیرمیاں سے تعلقات بڑھاتی ہے تو اس کی نانی نصیحت کرتی ہے۔ دراصل یہ نصیحت رجعت پسندانہ ذہنیت کی ترجمانی ہے۔

”اے کبخت تجھے سہاگ کا بھی مان نہیں۔ اس نے کوئی گناہ نہیں کیا، شرع میں چار نکاحوں کا حکم ہے تم ہی ایک زانیہ نہیں ہو۔ بتو! ہزاروں بار پر پڑتی ہے۔ مگر شرافت سے جھیلتی ہیں۔“

عصمت نے ایسی ذہنیت رکھنے والی عورتوں پر کاری ضرب لگائی ہے جو قدسیہ کا دوسرا نکاح کرنے کے بجائے اسے جہنم کی بھٹی میں جبراً رکھنا چاہتی ہیں۔ عصمت نے سماج کی ایسی لڑکیوں کی تصویر کشی قدسیہ کے توسط سے کی ہے جس کے ہر قدم پر سماج و اخلاق کے پہرے لگے ہیں۔ وہ نہ تو اپنے جذبات کو ظاہر کر سکتی ہے اور نہ ہی اس کی حالت زار اور دلی کیفیات کو گھر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں کیوں کہ ”قدسیہ“ خاندان کا نہایت اہم اخلاقی مسند تھیں، انھیں اخلاقی اور سماجی دباؤ کے سبب قدسیہ کی حیثیت ایک زندہ لاش کے علاوہ کچھ نہیں، آخر وہ کس کے لیے سنگم کرے، جب کہ اسے دیکھنے والا ہی کوئی نہیں، عصمت قدسیہ کی بیچارگی اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی نفسیاتی انداز میں کرتی ہیں۔

نیم پاگل عورت! تو اسے زیادہ قریب آنے کے بعد قدسیہ بیگم کچھ مزید سوچنے پر مجبور ہوتی ہے دراصل اس کی تبدیلی کا محرک ”تو انا ہی بنتی ہے، بقول مصنفہ: ”(دہ قدسیہ) اپنے خوابوں کی دنیا بنا کر ایک چھوٹی سی جھری کھولنا چاہتی۔ مگر نا سمجھ انسان اجازت نہیں

دیئے کیوں کہ وہ ان کے یقین میں رخنہ ڈالنا چاہتی ہے پھر کیا ہوتا ہے ان کا سارا یقین ٹکنا
چودہ کر کے منہ موڑ لیتی۔ ان میں اتنی ہمت بھی تو نہ تھی کہ بتا کی طرح پاگل ہو جائیں ان سے بھی
لوگ ڈرنے لگتے۔ ۱۱

قدسیہ کا اپنے ماموں زاد بھائی (جو دیور بھی لگتا تھا) سے دلچسپی لینا عین فطری
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شبیر میاں کے گھر میں داخل ہوتے ہی قدسیہ کے چہرے کی رنگت
بدلنے لگتی ہے، اسے سکون ملتا ہے۔ نعشیں پڑھنے کی فرمائش کرنا اور پھر آنسو بہانا، قدسیہ
کی محبت اور بیچارگی کا بلا جلا روپ ہے۔ ”قدسیہ کو بچنے سے ہی عشق تھا شبیر میاں سے۔ مگر
مرگھلا ادگھٹنا ہوا عشق کہ کبھی چھوٹی انگلی بھی نہ چھواتی، شبیر میاں سے تعلقات بڑھنے کے
ساتھ ہی ساتھ قدسیہ کے اندر خود اعتمادی اور بغاوت کا جذبہ بھی بتدریج بڑھتا ہے۔
گھر کی بزرگ عورتوں کو شبیر کے زیادہ آنے جانے اور ہنس بول کر باتیں کرتے دیکھنا بھی
گوارہ نہیں۔

قدسیہ کا ترقی پسندانہ اقدام ظاہر کرنے میں عصمت کامیاب ہیں۔ جس وقت
قدسیہ کھل کر ایسے سماج اور ایسی دنیا پر لعنت کرتی ہے، ”جو تیری پروا نہ ہو اس دنیا کو دس
برس سے جو انا مرگ مجھے رُلا رہا ہے۔ اسے دنیا کچھ نہیں کہتی۔“

قدسیہ کا یہ جملہ رجعت پسند ذہنیت پر ایک بھرپور اخلاقی ستانچہ ہے۔ جہاں
مردوں کو مورد الزام ٹھہرانے کے بجائے، صرف عورتوں کا استحصال کیا جاتا ہے۔ اب اس
کے اندر چھپی ہوئی عورت فرسودہ رسومات اور بجا پابندی اور رجعت پسندانہ ذہنیت کے
غلات بغاوت کر رہی ہے۔ یہاں عصمت نے قدسیہ کے کردار کے ذریعہ ظاہر کرنے

پڑی تھی کہ سات سمندر پار چلا گیا۔ وہاں اسے سفید ناگن نے ڈس لیا۔ پر
یہ تو بتائیں نے کیا قصور کیا تھا۔ کسی سے دیدے لڑائے تھے۔ کسی سے
ماہ کی تھی۔۔۔۔۔۔ میں نے خدا کے حضور میں کوئی گستاخی کی تھی کہ مجھے
سزا ملی۔ اور وہ کینہ عیش کر رہا ہے۔ ۱۱۱

یہ ہیں قدسیہ کے جذبات و دلی کیفیات جس کی ترجمانی عصمت انصافی اڈ
حقیقی پیرائے میں کرتی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ قدسیہ بیگم کے جنسی جذبات کی تصویر کشی جا بجا
دکھائی دیتی ہے۔ غصہ کی حالت میں جب قدسیہ اپنے آپ میں نہ ہو کر ریل کا بڑے سر سے اونچا
اٹھا کر گم داؤں کو خبردار کر رہی ہے۔ اس وقت شبیر میاں نے بڑے اطمینان سے اپنے
دوؤں ہاتھوں سے قدسیہ کے شانے کو پکڑا ہی تھا کہ ”ان کے ہاتھ بے بس ہو کر نیچے گر گئے
مگر انھوں نے شبیر کی آنکھوں میں دیکھا اس وقت تو وہ بہشت بریں سے بھی لوٹ آئیں
آنکھیں موند کر وہ تورا کر ان کے سینہ پر گر پڑیں۔ ۱۱۲

یہاں عصمت نے جنسی جبلت کے فلسفہ کو اجاگر کیا ہے۔ دس برس بعد کسی مرد
کے جسم سے قدسیہ کا جسم مٹس ہونے سے اسے کتنا سکون محسوس ہو رہا ہے۔ عصمت نے یہ
ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جنسی جبلت فطری ہے جسے کسی طرح رد کیا نہیں جاسکتا
ہے۔ اور اسی پیاس کو بجھانے کے لیے وہ سماج کے بندھن کو توڑ کر شبیر سے شادی کر لیتی
ہے۔ قدسیہ ایک بچی کو جہنم دے کر اسے رجوت پسند ماحول سے الگ ترقی پسند فضا میں پرورش
کرتی ہے۔ یہاں عصمت ایک پڑھی لکھی ترقی پسند ماں کے خراب فیض پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ظاہر
ہے ماں کی آغوش ہی بچے کا پہلا اسکول ہوتا ہے۔

مجموعی طور پر قدسیہ سیکم کے کردار میں زندگی کی حرارت محسوس کی جاسکتی ہے جو مصائب سے بہرہ آزا ہو کر فرسودہ رسم و رواج اور روایات کے علاوہ مذہبی اصولوں کے خلاف عدائے احتجاج ہی بلند نہیں کرتی بلکہ شبیر کے ساتھ شادی کر لینا اس کی زبردست کامیابی ثابت ہوئی ہے۔ عصمت چغتائی نے قدسیہ کے ذریعہ سماج کی لاکھوں لڑکیوں کے کرب اور ذہنی انتشار کی عکاسی کے ساتھ ہی ساتھ ان میں خود اعتمادی اور اپنے حقوق کی لڑائی کا جذبہ پیدا کیا ہے جہاں رجعت پسند طبقہ ہمیشہ سے عورتوں کا استحصال کرتا چلا آ رہا ہے۔

عصمت نے مرکزی کردار کو ابھارنے کے لیے نیم پاگل، بوا، کے کردار کو ابھارا ہے، بوا، کا کردار اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ اس کے ساتھ ضرور نا انصافی کی گئی ہے اس کی زندگی کا البہ بوا، کے کردار میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جو غازی میاں کی دیوانی تاجپتی گاتی آزاد گھومتی پھرتی ہے۔ اس کی بے راہ روی کو دیکھتے ہوئے ایک مولوی صاحب اسے بکھاتے ہیں۔ ”بغیر مرد کے عورت کی عزت محفوظ نہیں رہتی۔“ اسے اس نصیحت پر بوا کی غازی میاں سے عہدت اور روحانی لگاؤ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ جب وہ مولوی صاحب سے کہتی ہے: ”ہمرازد موجود ہے۔ تمہرے باپ کا باپ۔۔۔۔۔“ سن پیسے تو تمہری ڈاڑھی ماں آگئی لگائی دیسے۔“

بوا کا کردار معاشرے کی ان لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جو سماجی نا انصافی کا شکار ہو کر اپنا دماغی توازن کھو بیٹھتی ہیں مگر ان کے عشق کا جذبہ خواہ کسی صورت میں کیوں نہ ہو، ہرے دم تک باقی رہتا ہے۔

تیسرا کردار اشتیرمیاں کا ہے جو شرافت کا پس کر ہے۔ شرافت اور پُرانی
قدروں کا پاس رکھنے کے باوجود اسے مختلف مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ بالآخر ساری
روایت کے خلاف ورزی کرتے ہوئے وہ ترقی پسندانہ اقدام کر گزرتا ہے پھر بھی
سماج کا خوف طلاق بل پاس ہونے کے بعد ہی ختم ہوتا ہے۔ عہمت نے کمر داروں کے
افعال و افکار اور ان کے مخصوص رجحان کو بڑے فنکارانہ چابکدستی سے نمایاں کیا ہے۔

شبیر اور قدیرہ بیگم سے جننی بچی اپنے والدین کی سرگزشت سننے کے بعد بعد
خوشی محسوس کرتی ہے جس کے ذہن و شعور پر ترقی پسندانہ نظریہ غالب ہے۔ عہمت نے
بچی کی زبانی ہی اس افکار و نظریات کی ترجمانی کی ہے: "وہ میں تو سمجھتی ہوں کہ جو امی اور ابو
نے کیا وہی کرنا چاہیے تھا یہ میری خوش قسمتی ہے کہ میں ان کی محبت کا پھل ہوں۔" یہ

ناولٹ کے دوسرے کردار رجعت پسند ذہنیت کے عکاس ہیں۔ عہمت نے
اُن کی جہالت توہم پرستی اور نام نہاد سماجی اور مذہبی اصولوں پر زبردست طنز کیا ہے۔
کل بلا کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ دل کی دنیا کے سارے کردار متوسط مسلم گھرانے
کی جتنی جاگتی تصویر ہیں۔ جہاں اس کے افکار و نظریات کی ترجمانی بڑے سلیف سے کہ
گئی ہے۔

زبان و بیان میں عہمت اپنا ثانی نہیں رکھتیں۔ ان کو زبان پر
حاصل ہے۔ دل کی دنیا کی زبان ہمارے معاشرے میں روزمرہ بولی جانے والی زبان
ہے۔ عورتوں میں عام بولے جانے والے فقرے، محاورے کو مخصوص لب و لہجے کے ساتھ
بیان کیا ہے۔ کرداروں کی اپنی زبان ہے۔ بوا کی دیہی علاقہ میں بولی جانے والی اودھی بولی
ناولٹ میں چاشنی عطا کرتی ہے۔ اسلوب سادہ سلیس مگر دلکش ہے۔

ٹیکنک کے لحاظ سے بھی اس کی اہمیت خاصی ہے مصنف نے پوری کہانی ایک نو عمر لڑکی سے کہلوائی ہے۔ جس میں ناولٹ کی جھلک محسوس ہونے لگتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کہانی کہنے والی لڑکی کا کردار خود مصنفیت کا اپنا کردار ہو، جن کے ذریعہ انھوں نے اپنے بچپن میں پیش آنے والے واقعہ کو ناولٹ کے روپ میں پیش کیا ہو۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ دل کی دنیا اپنے عہد کے مسلم معاشرے میں پہلی برائیوں، رسومات، روایات کے خلاف ترقی پسند نسکروں کی نظر کی بھرپور غمازی کرتی ہے۔ اپنے معاشرے کی ان لڑکیوں کی زندگی جو ازدواجی رشتہ میں بندھ جانے کے بعد بھی کنواریوں سے بھی بدتر زندگی گزارتی ہیں۔

پلاٹ سادہ اور منظم ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ سے مصنف نے مرکزی کردار کی ذہنی کیفیات و دلی جذبات کے ساتھ ساتھ اس میں پسند اور ناپسند ترقی پسندانہ اقدام کی تصویر کشی برے دلاویز پیرائے میں کی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر مصنف نے اپنی فنی صلاحیت کو بڑی پیچیدگی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ دراصل یہ ناولٹ ترقی پسندانہ نظریے کی توضیح کے ساتھ ہی ساتھ نئی قدروں کا خیر مقدم کرتا ہے۔ اردو ناولٹ کے ارتقائے میں "دل کی دنیا" کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

مچو بھیا | اردو مچو بھیا (۱۹۶۱) ناولٹ ہندوپاک کے موقر رسائل کی زینت طبع ہونے کے بعد نفرت پسند بشرے ناولٹ کے مجموعہ کی شکل میں اشاعت پذیر ہوا۔ ظاہر ہے ناولٹ کے فن سے واقفیت نہ ہونے کے سبب بعض ناقدین مچو بھیا کا شمار طویل فاصلوں اور ناولوں میں کرتے ہیں۔ جبکہ کچھ حضرات اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ ناولٹ کا مصنف خود اسے ناول ہی تسلیم کرتا ہے۔ مگر غور کرنے پر اس امر کی نشاندہی ہو جاتی ہے کہ اس میں وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو ایک ناولٹ کے لیے ضروری قرار پاتے ہیں۔

قاضی عبدالستار کے نادلوں کا پس منظر جاگیردارانہ تہذیب کی شکست و ریخت ہے یا دوسری نوعیت کے نادلوں تاریخی پس منظر کے ہیں۔ زیر بحث نادلوں کا پس منظر زمیندار طبقے کی زندگی ہے۔ انھوں نے آزادی کے قبل کے زمیندار طبقے کی زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ (اقتدار کا مسئلہ) اور اس کے مخصوص گوشوں کو ایک مختصر کینوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ انھیں خصوصیات کی بنا پر راقم الحروف مجتہبیا کو باقاعدہ نادلوں تسلیم کرتا ہے۔

نادلوں کی کہانی کا تانا بانا مان پورا اور نگر اداں گاؤں کے کینوس پر منحصر ہے۔ مجتہبیا اپنے باپ کے انتقال کے بعد ان سارے ارمانوں کو پورا کرتا جو باپ کی حیات میں ممکن نہیں تھا۔ جسمانی ورزش اور گھوڑے کی سواری اس کا محبوب مشغلہ ہے۔ گاؤں میں خاتمہ زمینداری کے بعد ظلم و ستم اور بے راہ روی جس قدر بڑھتی ہے، اسی ماحول میں مجتہبیا کے کردار کا ارتقاء ہوتا ہے۔ بہت جلد مجتہبیا کے گھر ایک ایسا طبقہ بن جاتا ہے جو مجتہبیا کے لیے ہر قربانی دینے کے لیے تیار رہتا ہے۔ جسمانی قوت، دولت اور اخلاق کے باعث وہ گاؤں کا چودھری بن جاتا ہے اور بہت جلد اس کے اندر چھپی خواہشات اس کی بدنامی کا محرک بنتی ہیں۔ مگر مجتہبیا اپنی عزت اور اقتدار کو بچانے کے لیے ان افراد کا قصہ ہی تمام کر دیتا ہے جو اس کی عزت پر بدنامی داغ بن سکتے تھے۔

پلاٹ سادہ مگر منظم ہے۔ پلاٹ اس قدر کٹا ہوا ہے کہ کہانی ٹوٹے نہیں پانی یا کسی طرح کا جھول محسوس نہیں ہوتا۔ واقعات کو بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ قصہ پن، تجسس اور وحدت تاثر کی چاشنی کے ساتھ ہی ساتھ ماحول اور فضا کی عکاسی فطری انداز میں کی گئی ہے۔ مجتہبیا، کا پلاٹ، نادلوں کے پلاٹ پر بھرپور اترتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاہی کا سوال پیدا ہوتا ہے، نادلوں کے سارے کردار معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں جس میں ماحول، فضا اور تہذیب کی عکاسی اس میں کی گئی

کو اجاگر کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر ناولٹ کے سارے کردار ہماری زندگی کے جیسے جیسے افراد معلوم پڑتے ہیں۔ کردار میں گوہیت پائی جاتی ہے۔ ہندوستان کے ہر گاؤں میں بھوت بھیا کے کردار کا چلتا پھرتا پس کر دیکھا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالستار کو کردار نگاری کا سلیقہ معلوم ہے۔

زبان و اسلوب کے لحاظ سے یہ ناولٹ خامی اہمیت رکھتا ہے۔ قاضی عبدالستار کی شناخت، ان کا اپنا رنگ اور اسلوب ہے۔ اسے ان کا مخصوص طرز نگارش بھوت بھیا میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ناولٹ کی زبان، کردار اور ماحول سے مطابقت رکھتے ہیں پختے طبقے کے کرداروں کے مکالمے میں مقامی بولیوں اور ادھی کا استعمال ناولٹ کو حقیقی جامہ پہنا دیتا ہے۔ زبان سادہ سلیس اور عام فہم ہے، مگر جملوں کی ساخت اور تراکیب بڑے معنی خیزے۔ ان کے یہاں الفاظ کی بڑی اہمیت ہے۔

کل بلا کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ 'بھوت بھیا' اپنے سماجی زندگی کے اقدار کے مسئلہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ انھوں نے اپنے منہ ہدہ اور تخلیقی قوت سے پلاٹ اور کرداروں میں ہم آہنگی کے ساتھ زبان و بیان اور فن و تکنیک کا فنکارانہ ثبوت دیا ہے۔ آزادی سے قبل کسی نڈال آمدہ ادوہ کی تہذیب کو تخیل کی چاشنی دے کر اصل مسئلے کو نمایاں کیا ہے۔ انھوں نے دیہی سماج کا نقشہ بڑی عمدگی اور فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے، دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جہاتی اور مالی کمزوری والا کسان گاؤں میں جاگیردارانہ و زمیندار کا پھٹو بنے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جس جرائم کا اظہار ناولٹ میں کیا گیا ہے آج اس سے زیادہ ترقی یافتہ شکل میں، شہروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ خیریات نگاری اور واقعات نگاری ناولٹ کے فن سے تجاوز کر جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس پر دیہی زندگی کی رپورٹنگ ہونیکا گمان ہونے لگتا ہے۔

بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بھوت بھیا کا اردو ناولٹ کے ارتقار میں مخصوص مقام ہے۔

دوبوند پانی "دوبوند پانی" خواجہ احمد عباس کا ہی نہیں بلکہ اردو کا اہم ناولٹ ہے۔ اردو کے نقادوں نے اس کا شمار ناول کے زمرے میں کیا ہے۔ مگر راقم الحروف کا خیال ہے کہ یہ پوری طور پر ناولٹ کہلانے کا مستحق ہے، کیوں کہ عباس نے راجستھان کی زندگی میں پانی کی قلت جیسے اہم مسئلہ اور اس کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ راجستھان کے چھوٹے سے کینوس پر کچھ مخصوص کرداروں کے سہارے عباس نے اس مسئلہ کی ترجمانی کی ہے۔ کہانی کا تانا بانا نئے وقت وہ ناولٹ کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ مسئلے کو ابھارنے کے لیے انھوں نے واقعات اور کرداروں کو فنی اور حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بنا پر 'دوبوند پانی' کو ناولٹ کے زمرے میں رکھا جا رہا ہے۔

یہ ناولٹ حکومت ہند کی ایما پر فلانے کے لیے لکھا گیا تھا۔ شاید اسی لیے عباس کی دوسری تخلیقات کی مانند اس ناولٹ پر ان کا مخصوص سیکولر رجحان غالب ہے، جہاں وہ قاری کو قومی وطنی جذبہ کے ساتھ ہی ساتھ بھائی چارگی اور اخوت کا پیغام دیتے ہیں۔

راجستھان کے رگزاروں پر واقع بھارتیہ گاؤں، بھائی چارگی اور قومی اتحاد و سالمیت کی زندہ مثال ہے۔ پانی کی قلت کے سبب وہاں کے عوام کو برسی جانفشانی کرنی ہے۔ اس مسئلہ کے حل کے لیے حکومت ہند کی طرف سے وہاں ایک مسلم کے ذریعہ بھارتیہ گاؤں کی ساری پریشانی ظاہر کی جاتی ہے، اور ایک منصوبہ کے تحت نہر نکالی جاتی ہے جس کی وجہ سے پانی کا مسئلہ ہی نہیں حل ہوتا، بلکہ اس ریشلی زمین کو سرسبز کرنے کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ بالخصوص نہر کی اہمیت و انا دیت پر انجینئر کول کی تقریر

کاتاڑ سامین کے ذہن و شعور کی گہرائیوں کو چھو لیتا ہے۔ اور گنگا سنگھ جذبات سے
نرسا اردو دوسرے روز ہی نہر کھودنے کے لیے کوچ کر جاتا ہے۔ والد بیوی اور گاؤں
کے عوام بڑے جوش و خروش کے ساتھ اسے مقصد میں کامیاب ہونے کے لیے رخصت
کرتے ہیں۔ اسی لیے گنگا سنگھ کا باپ گھر میں ایسی بھولانا چاہتا ہے جو خوب صورت ہو
یا نہ ہو، پر دو گھر سے پانی ضرور بھر کر لائے، ایک گھر اپنے لیے اردو دوسرا اس چھوٹے سے
کھیت کے لیے۔

گنگا سنگھ اس نادلت کا سیر دے جے اپنی بیوی سے۔ بچہ محبت ہے ہی وجہ
ہے کہ وہ اپنی بیوی کی بدائی برداشت نہ کر پانے کے سبب تلوار کے بھانے گھر (گاؤں)
واپس آ جاتا ہے۔ اس کی واپسی پر اس کے بوڑھے باپ کی ناراضگی کے علاوہ اس کی
بیوی، گنگا کی واپسی کے رنج و ملال میں افسردہ ہو جاتی ہے اور گنگا کو ایک کہانی سنا کر
غیرت دلاتی ہے۔ بیوی کے اس رویے سے گنگا شرمسار ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی رگوں میں
بہنے والا راجپوتانہ خون ایک نئے عزم و دلاوے کے ساتھ مابند فرہاد مستحکم ارادہ کر لیتا ہے کہ
اب نہر بھارتیہ گاؤں تک نکال کر ہی واپس آؤں گا۔

گوری اپنی انگلیوں پر ضرب لگا کر نکلنے والے خون سے ہلک لگا کر اپنی
فطری خواہشات کو بالائے طاق رکھ کر یہ وعدہ لیتی ہے کہ تمہیں اس وقت تک گھر واپس
نہیں لوٹنا ہے، جب تک نہر بھارتیہ گاؤں تک نہ پہنچ جائے۔ گنگا کی بہن سوئی بجالت
مجموری پانی بھرنے گاؤں سے کافی دور جاتی ہے۔ جہاں اس کی عزت منگل سنگھ لوٹ
لیتا ہے۔ اپنی عصمت لٹ جانے کی وجہ سے وہ خود کشی کا ارادہ کر لیتی ہے۔ مگر راجستان
نہر کا انجینئر کول اسے بچا لیتا ہے۔ گنگا سنگھ بہن کی عزت لٹ جانے کی خبر سننے کے بعد
اپنا غم غلط کرنے کے لیے شراب کا سہارا لینا چاہتا ہے، مگر انجینئر کول کے بھانے پر گنگا
راہ راست پر آ جاتا ہے۔ اس کے جذبات کو راحت دینے کے لیے سوئی سے شادی

کر لیتا ہے۔ اسی اثنا میں چٹان توڑنے کے لیے ڈائنامائٹ لگاتے وقت گنگا کی موت ہو جاتی ہے۔ نہر کا کام مکمل ہونے پر انجینئر اس کی بیوہ بیوی کو اپنے ساتھ لاکر نہر کا افتتاح گنگا بسنگھ کے لڑکے جناب سنگھ سے کرتا ہے۔۔۔۔۔ گوری کو نہر سے بہتے پانی میں اپنے شوہر کا خون نظر آنے لگتا ہے۔ پلاٹ سادہ ہے۔ قادی کی توجہ برقرار رہتی ہے۔

گنگا بسنگھ ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جسے مثالی کردار بناتے بناتے عباس نے معاشرہ کا ایک عام انسان بنایا ہے۔ گنگا بسنگھ اپنے عزم دار ادبے پر کار بند ہونے والا راجپوت ہے۔ اپنے مستحکم قوت ارادی اور وعدے کی تکمیل، گھر بار، نئی فوٹی دلہن اور ضعیف باپ کو خیر آباد کر کے محنت اور مشقت کے ساتھ اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ فرہاد نے شیریں کو پانے کے لیے نہر تیار کی تھی۔ تھیک اسی طرح گنگا گوری کو دیے گئے بچن کو پورا کرنے کے لیے نہر تیار کر اپنی جان دیتا ہے۔ گنگا کے کردار کو تعمیر کرتے وقت عباس نے اس کے عزم اور گوری کی محبت کے بڑے بڑے جذبات کو حقیقی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ نہر کا کام اچانک رک جانے پر گنگا کول سے کہتا ہے۔ ”اب کیا ہوگا“؟ کول کے جواب سے اسے ایسا لگا کہ اس کی تمنائیں خاک میں مل جائیں گی۔ مگر کول کی دوسری تجویز جو موت کے منہ میں جانے کے برابر ہوتی ہے اس کے جواب میں گنگا کا یہ کہنا کہ ”تو یہ کام میں کر دے گا صاحب“ اور کول کے بھولنے پر کہ ”گنگا، تم اکیلے کیا کر سکتے ہو گنگا کی آنکھوں سے ایک بھیانک عزم کی چمک ابھرائی اور اس نے ایک ایک لفٹا کو تولتے ہوئے کہا۔ ”میں وہی کروں گا جو فرہاد نے کیا تھا۔“

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ گنگا کا کر دار مثالی ہوتے ہوئے بچایا گیا ہے
 ورنہ اتنے عزم اور گونا گوں خصوصیات کے افراد ہمارے معاشرے میں کم ہی نظر آتے ہیں۔
 بیوی کی محبت میں کام چھوڑ کر واپس آ جانا حقیقت پر مبنی ہے۔
 نادلت کا دوسرا اہم کردار انجینئر کول کا ہے۔ جس کے اندر رحمت الوطنی کا جذبہ
 کوٹ کوٹ کر بھر ہے۔ راجستھان کے عوام میں نہر کی اہمیت اور افادیت پر کی گئی تقریر
 قابل توجہ ہے :

”راجستھان نہر پنجاب کی ندیوں کے فالو پانی سے راجستھان کے
 ریگستانی علاقوں کی پیاس بجھائے گی۔ جہاں آج سوکھی بخر دھرتی ہے۔
 وہاں کل پانی کی لیل پھیل ہوگی اور پھر اسی زمین سے اناج اُگے گا۔
 میں تو یہ نہر بنانے کشمیر سے یہاں آ گیا ہوں مگر تم میں سے بہت
 سے اپنے گھاؤں سے سو دو سو میل چل کر نہیں آئے یہ نہر تمہارا مستقبل
 ہے۔ اسے تم نہیں بناؤ گے تو پھر کون بنائے گا۔؟ میں تم سے یہ سوال کر رہا
 ہوں تم سے تم سے ! تم سے۔۔۔ اور تم سے۔۔۔“

کول کی جوشیل تقریر سے جہاں کچھ لوگوں نے صرف اسے سرکار کا پروپیگنڈہ
 سمجھا، وہیں گنگا سنگھ اس کے گہر والے اس مسئلہ کو سمجھتے ہوئے اس چیلنج کا مقابلہ کرنے
 کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ ایک باصلاحیت انجینئر علاوہ کول کے کر دار میں دو انسانی
 خوبیاں پنہاں ہیں جو انسان دوستی کا محرک ہیں۔ دوسرے مواقع پر بھی اس کی
 مختلف النوع خصوصیات ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ انسانی اقدار کو زندہ رکھنے اور گنگا
 سنگھ کو بڑے فعل سے روکنے پر اس کی بہن سوئی جس کی عصمت لٹ چکی ہے،

سے شادی کرنا، اس کے افعال و اعمال کی عکاسی کرتا ہے۔ سیکڑیوں صدی میں کم ہی ایسے انسان ملتے ہیں جن میں یہ تمام خوبیاں موجود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی قربانی دینے والے کول کے کردار پر بھی مثالیت عادی رہتی ہے۔ ان دو مخصوص کرداروں کے علاوہ گوری اور سوئی کے کردار بھی قابلِ توجہ ہیں۔ گوری راجپوت عورت کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ اپنے شوہر کو ہنر بنانے کے لیے کوشش بھیجتا اور اس کی داپسی پر اس کے تاثرات فطری ہیں۔ گوری اپنی ناراضگی کا اظہار ایک کہانی کے توسط سے کرتی ہے۔

عباس نے ایک راجپوت بیوی کے تاثرات کی ترجمانی حقیقی انداز میں کی ہے۔ گوری ایک نئی ذیلی دلیہ سے بڑھ کر ایک راجپوت عورت ہے۔ جو اپنی عزت کے واسطے جھکنا نہیں چاہتی بلکہ عزت اور فاندانی وقار کے لیے اپنی تمام خواہشات کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ اپنی تمنائوں کو ترجیح نہ دے کر انسانی اقدار کو فوقیت دینا اس کے کردار کو زندگی عطا کرتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ گوری کو کچھ نہیں ملا۔ مگر اسے جو عزت ملی جس کا ثبوت نہر میں پانی بہتے دیکھ کر اسے پانی میں اپنے شوہر کا لہو نظر آنا حقیقی ہے اس بلکہ گوری کے تاثرات پیش کرتے ہوئے عباس نے اپنے صلاحیت کا ثبوت دیا ہے ملاحظہ ہو:

دو راجستھان کے ریگستان میں نہر آگئی تھی لوگ خوشی سے پاگل ہو رہے تھے۔۔۔ لیکن گوری کے لیے پانی کا رنگ سرخ تھا۔ لہو کی طرح سُرخ۔۔۔۔۔ اس کے گنگا کے لہو کی طرح سرخ۔۔۔۔۔ اب اس کی سمجھ میں آیا تھا کہ گنگا نے فرہاد کی طرح اپنی جان دے کر لوگوں کے لیے خوشی اور خوش حالی کے دروازے کھول دیئے تھے۔۔۔۔۔ جیسے اس کو محسوس ہوا، اس کی آنکھوں نے دیکھا کہ نہر کے بہتے ہوئے پانی میں

اس کا گنگا ابھر آیا۔۔۔۔۔ وہی کپڑے پہنے ہوئے تھا، جو اس نے
 گاؤں سے رخصت ہوتے وقت پہنے ہوئے تھے، لیکن اس
 وقت اس کا سارا جسم اور اس کا چہرہ لال سُرخ تھا۔ وہ خون میں نہلیا
 ہوا تھا۔ اور اس کے بازو کھلے ہوئے تھے، جیسے کسی کو آغوش میں لینے
 کا انتظار کر رہے ہوں۔۔۔۔۔“

یہ کہنے میں ذرا بھی تاہل نہیں کر گنگا کے کردار سے کہیں زیادہ گوری کے
 کردار میں زندگی کی حرارت محسوس کی جاسکتی ہے۔

زبان و اسلوب میں کوئی خاص ندرت پیدا نہیں کی گئی ہے۔ عباس کا اپنے
 مخصوص انداز میں سادہ سلیس طرز تحریر میں لکھا یہ ناول قاری کو عزم و ارادہ کی تلقین
 کرتا ہے۔

پلاٹ، کردار، مکالمہ معمولی ہونے کے باوجود بھی پانی کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ
 ناول اہمیت کے قابل ہے۔ پانی کا مسئلہ اور اس سے متعلق انسانی رشتوں، جذبات
 محبت، جدوجہد اور ایثار وغیرہ کو قومی سالمیت کے دھاگے میں بت دیا گیا ہے
 بسیار نویسی اور مقصدیت غالب ہونیکے باوجود اردو کے اہم ناولٹ میں شامل کرنے
 کے لائق ہے۔

سیتا پرن | قرۃ العین حیدر کی ادبی زندگی ایسے عہد میں پروان چڑھی جب ایک
 طرف حصول آزادی کی ہم شدت اختیار کر چکی تھی۔ دوسری طرف مطالبہ
 پاکستان زور پکڑتا جا رہا تھا۔ بنگال کا قحط اور آخر میں تقسیم ملک اور ہجرت کے واقعات،
 اسی ایجابی اور انتشاری دور میں قرۃ العین کا ناول ترتیب پاتا ہے۔ اس کا ثبوت خود ان

کے ناولٹ میں موجود ہے۔ ان کے ایک ناولٹ کا کردار جو بلا وطنی کی زندگی گزار رہا ہے یا محسوس کر رہا ہے۔ کہتا ہے کہ ”ہم اپنے بد قسمت ملک کی نوجوان نسل میں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پر دان چڑھیں۔“ ان کے فلکشن اسی عہد و ماحول کے عکاس ہیں۔ دراصل ان کے ناولٹ ناول اور افسانے اسی نسل کے جس کی تہذیب و تمدن اور روحانی قدروں کا شیرازہ منتشر ہوا رہا تھا پوری کی پوری نسل ایک نوجوانی کرب میں مبتلا تھی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوی ادب میں تاریخ و سیاست، تہذیب و تمدن اور فلسفہ و فنون لطیفہ کے عناصر شامل کر کے جلا بخشی ہے۔ مغربی فلکشن سے متاثر ہو کر وہ تکنیک کی گونا گوں تجزیہ بھی کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر جدید اردو فلکشن کی معمار اول بھی ہیں اور معمار اعظم مصنفہ وہ بھی پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں۔ جنہوں نے اپنی فنی بصیرت اور فکری بصیرت نیز تخلیقی صلاحیت کے ذریعہ اردو فلکشن میں ناولٹ کی روایت کو عالم کیا۔ اپنی تخلیقات کو ناولٹ کے نام سے منسوب کر کے انہوں نے محققین و ناقدین کو اس صنف ادب سے متعلق سوچنے اور سمجھنے کی دعوت فکر دی شعوری طور پر ناولٹ کے فن و تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے اس صنف کے ارتقائی سفر کو تقویت بخشی۔

گذشتہ صفحات پر مصنفہ کے دو ناولٹ ہاؤسنگ سوسائٹی اور فصل گل آئی یا اہل آئی پر بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں ان کے اہم ناولٹ ”سیتا ہرن“ ”پچائے کے باغ“ ”انگلے جنم موہے بیٹا نہ کبھیو“ اور دلیریا“ کا تنقیدی جائزہ لینا مقصود ہے۔

”سیتا ہرن“ (۱۹۶۰) قرۃ العین حیدر کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ ناولٹ کے فن اور حدود و اربعہ کا تعین نہ ہونے کی وجہ سے ”سیتا ہرن“ بھی نقادوں کی بے توجہی کا شکار رہا۔ کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل یہ ناولٹ ہندوپاک کے کئی رسائل میں

اشاعت پذیر ہو کر اہمیت حاصل کر چکا تھا۔ بعض حضرات اسے طویل افسانے میں شمار کرتے ہیں۔ اور بعض اسے ناول کہنے پر مقرر ہیں۔ جبکہ سیتا ہرن کی مصنفہ نے اسے ناول کا نام دیا ہے۔ مگر بیشتر ناقدین سیتا ہرن کو ناول تسلیم کرتے ہیں۔ راقم الحروف کی وضع کردہ تعریف کی کسوٹی پر جانچنے کے بعد سیتا ہرن ناول کے فن پر کھرا اترتا ہے۔ دوسرے لفظ میں وہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے ناول کے زمرے میں داخل کرتی ہیں۔

ہر چند کہ کرداروں کی بھرمار اور تفصیل اس ناول کی کمزوری ہے، مگر مصنفہ نے اپنے پھرے عہد کے ایک اہم مسئلہ یعنی بعض تہذیبی جڑوں کی تلاش عورت کے المیہ اور مقدس کی داستان اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو چند مخصوص کرداروں کی مدد سے ایک مختصر کینوس پر پیش کیا ہے۔ ہر چند کہ کینوس ناول کے فن کے لحاظ سے وسیع ہو گیا ہے۔ جو صرف کردار نگاری اور زماں و مکاں کے لیے کیا گیا ہے۔

بہر حال ناول کے اجزاء کو بڑی خوش اسلوبی سے برتنا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں ایک تنظیم ملتی ہے۔ جو ناول کا وصف ہے۔

ظاہر ہے ناول میں زندگی یا سماج کا کوئی اہم مسئلہ ہی ہوتا ہے۔ "اب میں سکر ایک تجربے کو اپنی تمام تہوں اور گہرائیوں سمیت گرفت میں لانے کا ہوتا ہے۔" قرۃ العین حیدر نے تہذیبی جڑوں کی تلاش میں سرگرداں عورت کے المیہ کو مسئلہ بنا کر بڑی گہرائی اور فلسفیانہ پیرائے میں نمایاں کیا ہے، جو فریب محبت کا زہر پیتی ہیں اور اس کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ناول کا موضوع براہ راست فساد نہیں ہے بلکہ فسادات سے رونما ہونے والے حالات و محرکات بالخصوص ہجرت کا مسئلہ اور جدید سوسائٹی کے انچوک افراد کے خارجی اور اندرونی انکاد و ویہ کار و عمل بالخصوص اس تہذیب کی پروردہ عورتوں

کی تلاش محبت، خود فریبی اور شکست خوردگی کا سلسلہ جو ختم نہیں ہوتا ہے تو سراب میں
 آنکھیں کھلتی ہیں۔ اُن کے فکشن میں عورت ہی مرکز رہتی ہے جس کی محرومی انا کا می اور بے بسی
 کی گونا گوں گھٹیوں کو مصنفہ اجاگر کرتی ہیں۔ بقول وحید اختر: ”قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی
 عورت بے اعتباری، تلاش محبت، فریب خوردگی، شکست خواب، احساس ہزیمت کی
 علامت ہے۔“ ۱

سیتا ہرن کا کینوس تقسیم ہند کے بعد دہلی، اکراچی، امریکہ اور شری لنکا پر محیط ہے
 ناولٹ کی کہانی صرف اتنی ہے کہ ڈاکٹر سیتا پر چند انی تقسیم ملک کے بعد بحیثیت شری نارہی
 دہلی میں قریب باغ کے تنگ و تاریک مکان میں پناہ گزینوں کی طرح رہنے لگتی ہے جسے
 اپنے وسیع دعویش کو بھلی اور وطن کے چھٹنے کا غم ستاتا ہے۔ دہلی پہنچنے پر اس کے والد
 کی مالی حالت خراب ہوئے لگتی ہے۔ یہاں وجہ ہے کہ اس کا باپ اسے نیویارک اپنے
 بہنوئی کے پاس حصول تعلیم کی غرض سے بھیج دیتا ہے۔ دوران تعلیم سیتا کی ملاقات جمیل سے
 ہوتی جو ۸۷۵-۸۸۵ میں بھارت کے کوٹہ میں ملازم ہے۔ دونوں کی دوستی بڑھنے کے بعد
 شادی ہو جاتی ہے۔ اور خوش اسلوبی سے ازدواجی زندگی گزارنے لگتی ہے۔ وہ ایک
 بچے کو جنم دیتی ہے جس کا نام جمیل اور سیتا کی مناسبت سے راہل رکھا جاتا ہے۔ شادی
 کے بعد سیتا نہ جانے کیوں قرآن اسلام سے دلچسپی لینے لگتی ہے۔ اور اُس پر اس حد تک بائیں
 ہوتی ہے کہ دونوں کے تعلقات میں پاکیزگی باقی نہیں رہتی۔ جمیل آپٹیکوئل ہونے کے
 باوجود اپنے خاندانی اثرات، اخلاقی دہذہبی اقدار کی وجہ سے قرے صنی تعلقات کا انکشاف
 ہونے کے بعد سیتا کو اپنی زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔

مصنفہ حیدر سوسائٹی کی اینٹیکوئل سیتا کا موازنہ رامائن کی سیتا سے کرتے ہوئے

کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ہرن کی فرمائش پر سیتاجی کو رادھ کی گرفت میں جانا پڑا مگر جدید سوسائٹی کی سیتا پر چندانی رادھ کو منتخب کرتی ہے یہ منوہر، ہرن، قرآن، اسلام، عرفان پر جشن کمار جو بظاہر دانشور، مصور اور جدید سوسائٹی کے اعلیٰ افراد ہیں، اپنا بھیس اتارنے کے بعد، رکشش ثابت ہوتے ہیں۔ جدید سیتا لکھمن رکھا، اپنی مرضی سے پار کرنے کی وجہ سے اپنی زندگی میں خود نہ ہر گھولتی ہے اور ان لوگوں کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ گویا سیتا اپنی مرضی سے لکھمن رکھا پار کرتی ہے نہ کہ اس کے ساتھ، سیتاجی کی طرح کوئی مجبوری اور زبردستی ہوتی ہے۔

ناولٹ کے واقعات دہلی، کراچی، نیویارک اور شری لنکا کی سرزمین میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ رامائن اور آریائی تہذیب کی تعلیمات کے ذریعہ جدید سیتا کی زندگی کا المیہ رونما ہوتا ہے۔

قرۃ العین جدر ماہنی قریب کی تاریخ، اقدار اور ہجرت کے کرب کو جدید سوسائٹی سے جوڑتی ہیں۔ بقول وجد اختر:

”قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوار گزشتہ ہمارے حال کا جزیں کو زندہ ہوئے ہیں۔ اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے وہ تاریخ کی ٹھن کر داروں کی زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں سمجھتی بلکہ اسے تہذیبی اقدار کی باز آخر نہیں بنا دیتی ہیں۔“ ۱

کر دار کی رو سے ”سیتا ہرن“ کے سامنے کر دار اپنے عصری عہد کی جدید سوسائٹی کی حقیقی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ کر دار متحرک اور جاندار ہیں۔ اس ناولٹ میں بظاہر کر داروں کی بھرمار ہے۔ مگر ان میں مرکزیت سیتا پر چندانی کو ہی حاصل ہے جس کے

محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ ناولت کا دار و مدار کردار نگاری بالخصوص مرکزی کردار پر ہوتا ہے۔ بقیہ کردار ذیل و معاون ہوتے ہیں، جو مرکزی کردار کی نشوونما اور قہے کو نقطۂ عروج پر پہنچانے کے لیے لائے جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ناولت کی کردار نگاری کو سینا ہرن میں بڑے فنکارانہ اور موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ سینا ہرن کے کردار زمان و مکان، حالات و محرکات کی رو سے اپنے عصری معاشرے کی حیثیت کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔

مرکزی کردار، سینا ہرن کے کردار کی خصوصیات پر بحث کرنے سے قبل، ہمیں ہندو ماتھو لوجی، آریئن تہذیب اور بالخصوص رامائن پر گہری نظر رکھنی ہوگی۔ اور ساتھ ہی ساتھ تقسیم ملک سے پسند شدہ ہجرت کے مسائل — سینا کا کردار مغربی کلچر، اعلیٰ تعلیم اور آزادی دراصل تقسیم کے بعد کے المیہ اور زندگی کی شکست و ریخت کو اجاگر کرتا ہے۔

سینا پر چند انی ایک تعلیم یافتہ ریفرموجی ہندو لڑکی ہے، جو ہندو (پاکستان) سے ہجرت کر کے قردل باغ دہلی کے ایک تنگ دست مکان میں پناہ گزینوں کی طرح رہتی ہے۔ گھر کا ماحول عین مذہبی ہونے کے باوجود وہ اپنی روایتی ڈگر سے انحراف کرتی ہوئی جدید معاشرے کی ایک آزاد خیال قانون کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس کی آزاد خیالی کا مین ثبوت اس کا ایک سلمان لڑکے جیل سے شادی کرنا ہے۔ نئی سوسائٹی کی آزاد خیال دانشور ہونے کی وجہ سے وہ مذہب، نسلی تعصب اور فرسودہ رسم و رواج پر یقین نہیں رکھتی۔ مشنر کہ کلچر اور انسان دوستی پر اس کا بھرپور اعتماد ہے۔ سینا ایک جگہ عرفان سے کہتی ہے:

”میں تو دنیائے کی کسی کو بھی بُرا نہیں سمجھتی جنوں اور خود نرم
کا فلسفہ تو آپ بیسے غیر اشتراکی لوگوں ہی کی برکت

ہے۔ ”

ایک اور دوسری جگہ وہ سوچتی ہوئی عرفان سے کہتی ہے :

”تلمی پور جب ہم گئے، محرم کا زمانہ آگیا۔ جیل کے گھر پر بڑے زور کا محرم ہوتا تھا، میں بھی کالی ساری پہن کر خوب اپنی نندوں کے ساتھ مجلسوں میں شامل ہوئی۔ حالاں کہ میں ہر مذہب کو لایعنی سمجھتی رہوں جب مجھے اسلام ہی سے کوئی دلچسپی نہیں تو شیعوہ سنی قصبے سے کیا مطلب ۔۔۔۔۔

میں نے ایک بات اور عجیب دیکھی کہ وہاں کی مجلسوں میں اکثر پنجابی اور سندھی شرنا دھتی عورتیں بھی شریک ہوتی تھیں۔ فرخندہ باجی نے بتایا کہ تقریباً ساری یوپی اسٹیٹ میں یہی ہو رہا ہے۔ آج کل — دیکھے کلچر پیٹرن کس طرح بدلتے ہیں !“

سیتا کا یہ مکالمہ اس کے نظریات و افکار کی ترجمانی کرتا ہے۔ انہیں تصورات کا نتیجہ ہے کہ وہ ایک مسلم لڑکے سے شادی کر لیتی ہے۔ اور اپنے شوہر کے کلچر کو قبول کرتی ہے بقول سیتا: ”تمہے چھوڑ کر باقاعدہ آداب عرض کہتی تھی۔ جس لگن سے میں نے اپنے آپ کو جمیل کے کلچر میں ڈھالنے کی کوشش کی بہت کم کسی لڑکی نے اپنے بیتی کے لیے اتنا کیا ہوگا۔“ سہ جیل اور سیتا کے مشترکہ کلچر کی نشانی اس کا لڑکا راہل ہے۔

سیتا پر چندانی کا کہ دار جمیل کی شادی اور راہل کے جنم دینے تک ایک

سہ سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر کے چار ناولٹ ص ۱۰۷

سہ ایضاً ایضاً ص ۱۳۵

سہ ایضاً ایضاً ص ۱۳۵

آنٹیکوئل اعلیٰ تعلیم یافتہ پتی درتا نبھانے والی ایک عام بیوی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے جو اپنے شوہر کے واسطے اپنا عقیدہ اور اپنا مخصوص کلچر چھوڑ کر مسلم کلچر اپناتی ہے، مگر اس ازدواجی زندگی میں قمر الاسلام کے داخل ہوتے ہی اس کی طرف راجب ہونا دراصل وہ منوہر ہرن ہے، جو اسے دیکھاتے ہیں۔ دراصل یہ سیتا کی کمزوری ہے جو کمزوری ہی دیر میں اپنے ازدواجی زندگی کے فرائض کو بالائے طاق رکھتے ہوئے دوسرے مرد سے جنسی تعلقات بڑھاتی ہے جس کا انکشاف ہونے پر اسے جمیل سے قطع تعلق ہونا پڑتا ہے، تو دوسری طرف وہ جمیل پر حقیقت واضح کر دیتی ہے۔ گھر سے نکلنے کے بعد جب وہ قمر سے ملتی ہے اس کے مایوس کن جواب سے سیتا کو گہرا صدمہ پہونچتا ہے، کیوں کہ قمر منوہر ہرن کے بھیس میں رکھشش ثابت ہوا۔ دہلی واپس آنے کے بعد جب جمیل کی خالہ زاد بہن جو سیتا کی آہستہ سے اس کے اصرار پر پاکستان پہونچتی ہے وہاں اس کی ملاقات عرفان سے ہوتی ہے۔ عرفان کی شخصیت سے متاثر ہو کر اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ پھر بھی جمیل کی محبت ختم نہیں ہوتی۔ عرفان بھی اس کی اعلیٰ بصیرت اور گونا گوں شخصیت سے متاثر ہو کر اس میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ یہاں سیتا کا اپنی سرزمین سبندھ سے محبت اور ہجرت کا کرب بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ جہاں تہذیبی جڑوں کے تلاش کا مسئلہ ظاہر ہوتا ہے جس کی وجہ سے اسے نت نئے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سیتا عرفان سے کہتی ہے کہ ”میرا بندھ آپ کو کس لگا۔۔۔۔۔ کیا آپ کو اس کا احساس نہیں کہ یہ میرا دیس ہے میرے کھیت میں میرے گاؤں میرے پیروں کے مزار، اسلے درحقیقت یہ جذبات اس کے کرب، ہجرت کے ہیں۔۔۔۔۔“

سیتا کا ایک طرف جمیل سے محبت کرنا دوسری طرف قمر سے جنسی تعلقات قائم

کرنا، اور پھر قر کی محبت میں فریب کا احساس کرتے ہوئے عرفان سے تعلقات بڑھانا دراصل اس کی جنسی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کراچی کی واپسی کے بعد جب وہ قر الاسلام کو اس کی بیوی کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس کے اندر نفرت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ قر سے متعلق دل ہی دل میں سوچتی ہے: ”تم زندگی سے اس لیے کیلے ہو کہ بعد میں ان کے متعلق کامیاب ناول لکھ سکو۔۔۔۔۔ تم انٹیکوئل لوگ دراصل کتنے فراڈ ہوئے سیتا کے کردار کے ذریعہ مصنف نے جدید سوسائٹی کے نام نہاد انٹیکوئل پرکاری ضرب لگائی ہے۔ جو اپنی جنسی خواہشات کی تکمیل میں سیتا جیسی عورتوں کی زندگی تباہ کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتے۔ یہی وجہ ہے کہ سیتا ان انٹیکوئل کے افعال و اعمال سے متعلق سوچتی ہے:

”وہ بو، سمیں انٹیکوئل لوگ شادیوں کے سلسلے میں ایک قسم کی میوزیکل چیئر کھیل رہے تھے اور کہتے ناقابل اعتبار تھے۔ کیوں کہ خود انھیں اپنی زندگیوں پر اعتبار نہ تھا۔“

سیتا سوا تر فریب محبت سے نبرد آزما ہوتے ہوئے بھی جیل کی محبت کو دل سے نکال نہیں پاتی، وہ اپنی غلطی محسوس کرتے ہوئے عرفان سے کہتی ہے:

”وہ پہلے مجھے خیال آیا کہ میں جیل کی بے پردائی کا انتقام لے رہی ہوں مگر اصل بات یہ تھی کہ۔۔۔۔۔ کہ۔۔۔۔۔ میں واقعی قر کی اور کھینچتی ہی چلی گئی۔ جیسے سانپ کی اُور اس کا شکار کھینچتا چلا جاتا ہے۔“

سے سینا ہرن، (قرۃ العین حیدر کا چار ناول)، ص ۱۶۳

سے ایضاً ایضاً ص ۱۶۳

سے ایضاً ایضاً ص ۱۵۰

اُلیے کو اجاگر کیا ہے۔ جو رام کی تلاش میں فریب کھاتی رہتی ہیں، پھر بھی انہیں رام حاصل نہیں ہوتے۔ سیتا پر چندانی ہرہرن کو پسند کرتی ہے اور ان کا تعاقب کرتے کرتے رادن کے اُس دیش میں پہنچتی ہے جہاں ہرہرن جمع ہوتے ہیں لیکن اہل میں وہ رادن ہی ہوتے ہیں، یعنی پردہ کے اندر ایک رادن پوشیدہ ہے۔ سیتا پر چندانی بن باس میں ہے اور رکشش کے نرغے میں پر چندانی پر کسی رام کا سایہ نہیں ہے، ہوائے اس نرغے سے آزاد کرائے۔ بقول انتظار حسین کہ ”ہرنوں کے تعاقب کی ایک توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ سیتا پر چندانی کو اہل میں رام کی تلاش ہے۔ وہ کہتے منوہر بھیس والوں پر بھکتی ہے ان میں کوئی ہندو ہے، کوئی مسلمان ہے، کوئی مسطور، کوئی ڈرامہ نگار ہے، کوئی روشن خیال و دانش ور ہے، مگر کسی منوہر بھیس میں رام کا روپ نظر آتا ہے۔ نکسی داس کا ہم وطن روشن خیال جمیل۔۔۔۔۔“

انتظار حسین نے اپنے مضمون میں اس نکتہ کو اجاگر کیا ہے کہ سیتا پر چندانی کی صنی زندگی کا طرز عمل دراصل اس کی بے قرار آریاں روح کی تجسیم ہے۔ ویسے سیتا پر چندانی کا صنی رویہ بھی کسی قدر آریاؤں کے قدیم صنی رویے کی چٹل کھاتا ہے۔ اس کے اندر قدیم آریاں عورت سانس لے رہی ہے جو اپنے صنی جذبے پر بند باندھنا ضروری نہیں سمجھتی۔ ”سے سیتا پر چندانی، جمیل سے محبت کر کے خوش حال از دواجی زندگی گزارتی ہے مگر نہ جانے کیوں اسے کیا ہوتا ہے کہ وہ قمر کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے پھر بھی جمیل کی محبت جدا نہیں ہوتی۔ امریکی ٹورسٹ کے ساتھ صنی تعلقات قائم کر کے رات گزارتا اور عرفان کو مطلع کرنا۔ دہلی واپسی کے بعد عرفان کے ساتھ زندگی

گزارنے کا تصور اور پھر اسکی انتشار میں پر عیش بابو سے تعلقات بڑھانا اور پھر عرفان کے خط کے جواب میں لکھنا کہ: ”میں تمہیں اور تمہیں کو چاہتی ہوں اور آنت سے تک اسی طرح چاہوں گی۔“ یہ اس کی جنسی اور جنسی کزوری ہے جسے انتظار حسین قدیم آریائی تہذیب کا جز مانتے ہیں۔ پورے ناول میں سینا کہیں بھی بے وفا کی حیثیت سے نہیں آتی ”وہ ایک سیدھا سچا جنسی رویہ رکھتی ہے اور اس عہد کی یاد دلاتی ہے۔“ جب آریاؤں کی وہ جنسی توانائی جو وہ باہر سے لے کر آئے تھے، برقرار تھا اور انہوں نے پاکبازی کا تصور عورت پر مسلط ابھی نہیں کیا تھا جو آگے چل کر گھٹتی ہوئی جنسی توانائی کے اثر میں آکر مسلط کیا گیا۔“

جیل کا طلاق نامہ پاتے ہی وہ پیرس جانے کی تیاری میں مصروف ہو جاتی ہے۔ وہ سوچتی ہے ”عرفان اب اس کا عاشق نہیں ہوگا۔ اس کا شوہر ہوگا مجازی خدا۔ دیوتا۔“ سب رشتوں سے اتم، مقدس، خوب صورت، پیارا رشتہ۔۔۔۔۔ اس کا قانونی شوہر، یہ نگر پیرس پہنچنے کے بعد اس کے ارمانوں کی چٹا خاک ہو جاتی ہے۔ جب اسے ادھیر عمر کا ایک فرانسیسی مطلع کرتا ہے کہ ”موسیو عرفان، توکل ہی مادم عرفان کے ساتھ دو مہینے کی رخصت پر کراشی گئے، میں۔۔۔۔۔ وہی مادم۔۔۔۔۔ جو پہلے مادم ذیل مارسل دو بیڑ تھیں۔ وہ موسیو عرفان کے دفتر میں کام کرتی تھیں۔ شادی پچھلے اتوار کو ہوئی تھی مادم، مجموعی طور پر سیتا پر چندالی کا کردار نئی سوسائٹی کی عورت کا المیہ ہے جو اپنے عہد کے نام نہاد انچوکھیل رادلوں کی گرفت میں آکر

زندگی کی لڑائی ہار جاتی ہے۔ یہ۔۔۔ شکست دیمانی صرف سیتا کی نہیں بلکہ ہمارے اس نئے معاشرے کی بھی ہے۔“

ناؤٹ کے دوسرے کردار جو محض ”سیتا“ کے کردار کے مشدّد پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی غرض سے تخلیق کیے گئے، اپنا رول ادا کرتے ہوئے معدوم ہو جاتے ہیں۔ جیل کا کردار جدید سوسائٹی کے تعلیم یافتہ دانشور فرد کی نمائندگی کرتا ہے جو نئی طرز معاشرت میں زندگی گزارنے کے باوجود اپنے خاندانی وقار، تہذیب و تمدن کا پاس رکھتا ہے۔ وہ شراب خور و پیتا ہے مگر کسی غیر عورت سے فلرٹ نہیں کرتا۔ بقول سیتا: ”جیل دوسری عورتوں سے فلرٹ نہیں کرتے تھے، اس بات کا مجھے آج تک وشواہ ہے۔ وہ مجھ سے ہمیشہ وفادار رہے، مگر اس کے باوجود نہ جانے کیا ہوا۔ حالاں کہ عام طور پر گھر دوسری عورتوں کی وجہ سے برباد ہوتا ہے۔“ اسے اپنی بیوی کی بدچلنی کا انکشاف ہوتے ہی اس کا مردانہ جذبہ اور حیثیت اسے اپنی زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔ تلسی داس کے ہم وطن جیل کے کردار میں ہی رام کا روپ دیکھا جاسکتا ہے۔ جو اپنی سیتا کی بدچلنی کا انکشاف ہوتے ہی اسے اپنی زندگی سے قطع تعلق کر دیتا ہے۔ مصنفہ نے رامائن کی تلیحات کا سہارا لیتے ہوئے سیتاجی اور سیتا پر چند ان کے کردار میں تضاد پیدا کیا ہے۔

بقیہ دوسرے کردار قرآن اسلام (بین الاقوامی شہرت کا ڈرامہ نگار) پر دیش کمار (عظیم مہمور) اپنے عہدے پر U.N.O. کا ملازم (عرفان) بظاہر آشوب کوئل تعلیم یافتہ آزاد خیال ہیں جو اشتراکیت اور سوشلزم پر عقیدہ رکھتے ہیں مگر کسی سماجی اصول یا

کسی مرد جب اخلاقی اقدار کا پاس نہیں رکھتے۔ جن کی خاموشی زندگی جتنی روشن ہے باطن
اتنا ہی سیاہ جو دوسروں کو وعظ و نصیحت دے کر خود ہی ان کا خون چوستے ہیں۔ اپنا
اصل روپ دکھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔ یہ کردار ہی جدید سوسائٹی کے نام نہاد آپکول ہیں جو
یتا جیسی بیشمار عورتوں کی زندگی کو برباد کرتے ہیں یہ ہمارے عصر کی جدید تہذیب
و کلچر کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

ناولٹ کے اختتام پر مصنفہ کا مخصوص فلسفہ واضح ہے۔ جو عورت کی شکست،
المیہ اور سائل پر مبنی ہے۔ ملاحظہ ہو:

”ابھی دن باقی ہے۔ پھر رات ہوگی۔ پھر صبح ہوگی، ایک اور دن —
ایک اور رات —“

سلسلہ روز و شب نقشِ گرجا دشات
دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔۔۔ وقت
کا حساب کوئی نہیں لگا سکتا ہے۔ تجھ کو پرکھنا ہے یہ۔ مجھ کو
پرکھنا ہے یہ۔

سلسلہ روز و شب صبر فی کائنات

زبان و اسلوب کے اعتبار سے یتا ہرن پر رومانیت کی گہری چھاپ ہے۔
موضوع، ماحول اور فضا کے مطابق ان کا اسلوب مطابقت رکھتا ہے مکالمہ کے دوران
کرداروں کی اپنی زبان ہوتی ہے۔ ماحول اور فضا کے مطابق ہندی، انگریزی اور
اودھی کا استعمال بر محل ہے۔ زبان و بیان کی مؤذونیت اور بلیغ رمزیت سے منور یہ
ناولٹ اپنی مخصوص تکنیک سے خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ تاریخی اعتبار سے یتا ہرن میں ہندو

اور شری لشکا کے دیومالائی بیانات ملتے ہیں۔

ڈاکٹر عبدالغنی سیتاہرن پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

”مجموعی طور پر یہ ناولٹ ایک زبردست تمدنی موقع ہے اور

ہندوستان کے تناظر کی وجہ سے جدید تہذیب میں ہندوستانی

عورت کی بے کسی بے راہ گری اور بے بسی ہی بلکہ اس سے بھی

زیادہ المناک داستان ہے۔“

سیتاہرن جس میں زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے، پلاٹ

کردار، زبان و اسلوب کے علاوہ اپنی مخصوص تکنیک میں دکھایا گیا یہ ناولٹ اردو ناولٹ کے

ارتقار میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

چائے کے باغ چائے کے باغ (۱۹۶۴) کا شمار قرۃ العین حیدر کے اہم ناولٹوں

میں کیا جاتا ہے۔ موقر رسائل میں چھپنے کے بعد یہ ناولٹ سب سے

پہلے حلقہ ادب بمبئی سے کتابی صورت میں ۱۹۶۵ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ ۱۹۸۱ء

میں اسے مصنف کے ناولٹوں کے مجموعے ”قرۃ العین حیدر کے ناولٹ“ میں بھی شامل کیا گیا

بعض حضرات اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں اور بعض ناول، لیکن اکثر ناقدین اسے ناولٹ

ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اپنی امتیازی اور منفرد تکنیک کے باوجود یہ ناولٹ اردو کے

نقادوں کی بیگانہ دہشی کا شکار رہا۔ بعض تنقید بنگار ناولٹ کی رومانی فضا اور عریانی پر

اعتراض کرتے ہیں۔ ناولٹ کی تنقید سے ہمارے نقادوں کی بے انتہائی کانشیجہ ہے کہ عثمانیہ

کے نقاب میں شامل ہو کر، انھیں اعتراضات کی بنا پر نقاب سے خارج کر دیا گیا۔ پھر بھی اس

کی ادبی اہمیت میں کوئی کمی نہیں آئی۔

مصنف نے اپنے عصری معاشرے کے بدلتے ہوئے محرکات اور اقتدار
بالخصوص دوسری جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والے بورژواز طبقے کے مفرد ہلک اثرات
کے پس منظر میں عورت کی ذات کے مسئلے اور ان کے مخصوص گوشوں کو نمایاں کیا ہے۔ جو
جدید تہذیبی زندگی کا ایک اہم و ناگزیر مسئلہ قرار پاتا ہے چائے کے باغ، میں وہ تمام
فنی خصوصیات، ایک تنظیم کے ساتھ پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ کے
زمرے میں رکھتا ہے۔

عنوان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس عرصہ چائے کے باغات کے مزدوروں کی
زندگی کی عکاسی ہوگی، مگر یہاں تو عشق و محبت، عیش و نشاط اور جنسی ہوس کا ماحول دکھائی
پڑتا ہے جس کا انداز بیان حقیقت کے زیادہ قریب اور رومانی کم ہے۔ "سہ ناولٹ
کا پس منظر بنگالی ہے۔ جہاں چائے کے باغات، بنگان کے اعلیٰ افسروں، دولتمندوں
اور سرمایہ داروں کی عیش پرستانہ زندگی کی بجائے پناہ ہے۔ ملک دبیر دن ملک کے دولتمند
اپنی جنسی آسودگی کی تکمیل میں یہاں وارد ہوتے ہیں۔ چائے کے باغات کا موضوع اپنی ہیئت
کا خود خلاق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جنسی لذت انا فارم خود پیدا کر لیتی ہے۔

تقسیم ملک کے بعد نمودار ہونے والی بورژوا تہذیب کو نمایاں کرنے کے
لیے مصنف نے چائے کے باغات کو رومانی فضا سے استوار کیا ہے۔ مغرب پرستی، فیشن پرستی،
عریانیت اور کلچر کی اندھی تقلید میں مرد اور عورتیں جنسی ہوس میں مدہوش رہتے ہیں۔
یہاں مرد اپنی بیویوں کو چھوڑ کر دوسری عورتوں سے عشق فرماتے ہیں اور عورتیں اپنے
خاوندوں کو چھوڑ کر دوسرے مردوں سے عشق کرتی ہیں عشق و محبت کا سوانح رچا کر جنسی
خواہشات سے محفوظ ہوتے ہیں۔ محبت کے نام پر ہوس پرستی اور لذت عادی رہتی ہے۔

کسی کو دوسرے کی فکر نہیں رہتی بلکہ ہر فرد زیادہ سے زیادہ لطف اندوز ہونے کی فکر میں بے قرار رہتا ہے۔ جسمانی تعلقات قائم کر لینے کے بعد رشتہ منقطع ہو جاتے ہیں اور پھر اسی طرح دوسرے مرد سے تعلقات استوار ہو جاتے ہیں جنہی جذبہ طاری ہونے کے باوجود ان کی آسوگی ختم نہیں ہوتی بلکہ اس کی نگاہ میں ایسے مہذب افراد اپنی تہذیب کا لبادہ اتار کر بالکل برہنہ ہو کر ننگا ناچنا چھنے ہیں۔

قرۃ العین حیدر پلاٹ دکر دار سے زیادہ اہمیت فضا اور ماحول کو دیتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ زیر بحث ناولٹ کا پلاٹ بکھرا ہوا اور غیر منظم ہے۔ کئی کہانیاں ایک ساتھ چلتی ہیں ناولٹ میں کوئی ہیر و نظر نہیں آتا۔ کرداروں کی بھرمار ہے۔ جو ناولٹ کے فن کو مجروح کرتا ہے۔ مگر صبح معنوں میں مصنفہ راحت کاشانی کے کردار کے ذریعہ عورت کی منظومی اور محرومی کی ترجمانی کرتی ہیں جو جدید معاشرے کی چمک و دمک حصولِ ندر اور تکلیف کی نذر ہو جاتی ہیں۔ مصنفہ راحت کاشانی کے کردار کو علامت کی شکل میں اجاگر کرتی ہیں جس کے توسط سے جدید سوسائٹی (بورژوا تہذیب کے اثرات) پر کاری ضرب لگاتی ہیں۔

راحت کاشانی جو پہلے محمودہ رہتی ہے، دواحد کے دھوکے کے بعد درد بھگتی ہے، ظاہر ہے امراؤ بیگم کو امراؤ جان (طوائف) بنانے والے حالات ہر درد میں ملتے ہیں، مگر نوعیت جہدِ اگانہ ہے۔ امراؤ جان اپنی مرضی سے طوائف نہیں بنتی بلکہ اسے مجبور کیا جاتا ہے، مگر راحت کاشانی (محمودہ) شہرِ عشق سے جلا وطن ہو کر دولت و عیش و تکلیف کی پست ہ تلاش کرتی ہے اور خود ہی پہلک سیکٹر کی جدید طوائف بنتی ہے۔ راحت کاشانی کی آوارہ مزاجی خود اس کی بیگانگی کی دوسری شکل ہے چوں کہ جدید عہد کی سماجی تبدیلیاں جنہی بے راہ روی اور حصولِ ندر کی تلاش زندگی کا ایک حصہ ہے یا یوں کہوں کہ مقصد ہے۔ راحت کاشانی کا کردار انہیں تبدیلیوں کا باعث بنتا ہے بقول یوسف مرست: "اب اسے قدموں کا زوال کہیے یا نئی قدریں جو محمودہ اور اس جیسی میٹھا لڑکیوں کو

راحت کا شانی بستے پر رعب کہ رہی ہیں۔ ۱۱

در اصل راحت کا شانی کی جنسی بے راہ روی، فیشن پرستی، زبردست گلیمر اور عشق و محبت میں دُسر وں سے دست و گریباں ہونا اس کی شخصیت کے گونا گوں پہلوؤں کو روشن کرتا ہے جو جدید سوسائٹی کی دین ہے۔ جہاں حسن و عشق میں داستان ختم ہو جاتی ہے۔ مصنف نے راحت کا شانی کی عربیاتی، جنسی خواہشات اور نمائش پسندی (Exhibitionism) کو اجاگر کر کے اس کے اصل مسئلہ کو نمایاں کیا ہے۔ در اصل راحت کا شانی کی عربیاتی ایک ذہنی مرض ہے۔ اور اس کی آوارہ مزاجی ایک مجبوری ٹھہرتی ہے۔ اسی طرح صنوبر کا کردار جو قدرے دوسری نوعیت رکھتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرے کی طرف لپکتی رہتی ہے اور سماج کی چکاچوندوں میں کھو جاتی ہے بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

”راحت کا شانی اور صنوبر کے کردار پیش کرتے ہوئے قارئین حیدر

نے مکمل طور پر Poetic justice کا کام لیا ہے صنوبر روتی، بسورتی

زندگی گزارتی ہے اور زندگی کے سکون سے ہمیشہ محروم رہتی ہے

اسی طرح راحت کا شانی مستقل کرب اور پریشانی میں مبتلا رہتی ہے۔

وہ اپنا سب کچھ دائرہ لگا کر بھی زندگی سے ہار جاتی ہے۔ آخر میں اس

کی تنہائی اور بچا رنگی اس دور کے کرب کو ظاہر کرتے ہیں۔ ۱۲

ظاہر ہے معاشرے میں عورت کے کردار کو فاسی نوعیت حاصل ہے جب ہمارے

معاشرے کی عورت کا کردار تباہ و برباد ہو گا تو پورے قوم و معاشرے کا زوال لازمی ہے۔

ناؤلٹ ختم کرنے پر قاری ایک عجیب و غریب فیصلہ لینے پر مجبور ہوتا ہے کہ خدا کے تعالیٰ

نے ایسی دنیا کیوں بنائی آخر یہ سب کچھ کیوں اور کس لیے ؟ زندگی اور اس کے لوازمات پیش کرنے کے بعد مصنف کا یہ جملہ کہ ”دنیا میری سمجھ میں نہیں آتی“ ناولٹ کو فلسفیانہ رنگ عطا کر دیتا ہے

قرآن عین حیدر نے بڑے فنکارانہ انداز میں چند کم داروں کو اس ناولٹ میں تخلیق کرتے ہوئے ایک طرف نئی سوسائٹی Ultra-Modern اور اس کے ہلک اثرات کے ساتھ ہی ساتھ سوسائٹی کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ جو سوائے سماج کو کھوکھلا کر رہے ہیں۔ دوسری طرف آسام، بنگال و مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) کے Stateless غریب مزدوروں کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے جن کا استحصال سرمایہ دار طبقہ ایک عرصے کو تا چلا آ رہا ہے۔

ناولٹ کا ایک دوسرا کم دار ذریعہ ہے جو چائے باغات کے مزدوروں کے مسائل پر ایک ڈاکومنٹری فلم بنا رہی ہے۔ وہ مزدوروں کے انٹرویو لیتی ہے جس سے اُن پر کبے جانے والے مظالم اور ان کے دکھ درد نمایاں ہوتے ہیں۔ یہاں مصنف کا سوشلزم اور اشتراکی نظریہ واضح ہو جاتا ہے بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند مخصوص کرداروں کے ذریعہ عورت کے مسئلے کو فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے بقول ہیندر ناتھ: ”میری رائے میں یہ چھوٹا سا ناولٹ (چائے کے بلغ) آگ کے دریا پر بھاری ہے۔“

پلاٹ غیر منظم اور کم دار جدید سوسائٹی کے حقیقی پس منظر معلوم پڑتے ہیں۔ راحت کاشانی صنوبر وغیرہ کے کرداروں میں واقعی جان اور کشش پائی جاتی ہے جو اپنی زندگی برباد کر کے آباد کرتے اور پھر برباد کر دیتے ہیں۔ اپنی منفرد اور

اچھوتی تکنیک سے لکھا گیا یہ ناول اردو ناولوں کے ارتقار میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کھجیو | ”اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کھجیو“ (۱۹۷۶ء) ”بیٹیاہن“ کے قسبل کا دوسرا ناول ہے۔ بعض حضرات

اسے طویل افسانہ قرار دیتے ہیں۔ بعض مختصر ناول، ان لوگوں سے الگ کچھ محققین و ناقدین اسے ناول تسلیم کرتے ہیں، مگر ناول ہونے کا جواز پیش نہیں کرتے۔ راقم الحروف ”اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کھجیو“ کو ناول کے زمرے میں رکھتا ہے، کیوں کہ ناول میں زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلے اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو مختصر کینوس پر چند کرداروں کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے زیر بحث ناول میں قرۃ العین حیدر نے عورت کے مقدر اور مردی کو مسئلہ بنا کر (یہ مسئلہ زندگی اور سماج کا ناگزیر مسئلہ ہے) اس کے مخصوص گوشوں کو ایک مختصر کینوس پر قمرن اور جیلن کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ ناول کا دار و مدار مرکزی کردار پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصنف کی نگاہ رشک قمرن پر مرکوز رہتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کھجیو“ میں وہ ساری فنی خصوصیات ایک تنظیم کے ساتھ موجود ہیں جس کی بنا پر اسے ناول کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولس کا موضوع اودھ کا زوال آئندہ معاشرہ ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار اعلیٰ طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں مصنف اپنی نفسیاتی اثرات نگاہی اور مطالعہ سے اس طبقے کے مسائل کو پیش کرنے میں سماجی حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ وہ پچھلے اور پاماندہ طبقے کے مسئلے کو نظر انداز کرتی ہوں۔ ”اگلے جنم موہے بیٹیا نہ کھجیو“ سے ثابت ہو جاتا ہے کہ وہ پچھلے طبقے کا احترام کرتی ہیں۔ ان کے مسائل کو سمجھتی ہیں مگر ان کی زندگیوں کے نشیب و فراز سے پوری طرح

واقف نہیں۔ یہ ناولٹ دوسری نوعیت سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے
پچلے طبقے کو مرکزیت عطا کی ہے۔ ایک مخصوص تہذیبی پس منظر میں خائگی
حالات زندگی اور ان کے کرب و مسائل کو ایک حساس انسان کی طرح سمجھنے کی بھرپور
کوشش کی ہے۔

لکھنؤ کی تہذیبی فضا میں خائگیوں اور عین کاڑھنے والی مظلوم عورتوں کے مسائل
کو اجاگر کرنے کے لیے کہانی کا آغاز ایک عرس کی قوالی سے ہوتا ہے۔ جہاں ناولٹ کا
مرکزی کردار امرتی عرف قمرن کان پر ہاتھ رکھ کر تان لگاتی ہے :

”سفر ہے دشوار۔۔۔۔۔ سفر ہے دشوار۔۔۔۔۔ خواب کب تک

بہت بڑی منزل عدم ہے۔ زبان رو کو بہک لے ہے ہو۔۔۔۔۔

۔۔۔۔۔ سرد و دینہ زور پر ہے نسیم جاگو۔۔۔۔۔ سو کو باندھو۔۔۔۔۔

اٹھاؤ بستر۔۔۔۔۔ اٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے۔۔۔۔۔

امرتی (ریشک قمر) بڑی محنت سے بڑی بہن کا ساتھ دیتی ہے۔ دوپٹے کا
آنچل پھیلا کر سامعین کے سامنے ”کھلے ڈبل۔۔۔۔۔ کھلے ڈبل“ کرتی ہوئی پائے
کے پیرسوں پر مایوسی سے نظر ڈال کر دوپٹے کی تمرہ میں باندھ لیتی ہے۔ گانے
دایوں کا یہ گروہ نان بانی کے یہاں سے اپنے پیٹ کی آگ بجھاتا ہوا اپنے نکلے سے
میں آجاتا ہے۔ فرقان منزل کی چھوٹی کوٹھڑیوں میں یہ گروہ دد روپے کی کرایہ داری میں
خائگیوں کی زندگی گزارتی ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار ریشک قمر کا ہے۔ جو امرتی عرف قمرن اپنی آواز اور
مرزا فرہاد و رما کی دلچسپی کے تحت فنون لطیفہ کی دنیا میں پہنچ جاتی ہے۔ بتدریج

شاہزادہ اور پھر ریڈ یوسٹنگر بن جاتی ہے۔ اعلیٰ سوسائٹی میں پہونچنے ہی عشق و محبت کے فریب میں پھسلتی ہے۔ جہاں آدینز ہمدانی اور فرہاد سے عشق کرنے کے بعد آدینز ہمدانی کا انتظار کرتی ہے۔ آدینز ہمدانی اور فرہاد اس کی کوکھ میں بچے ڈال دیتے ہیں۔ مگر اسے محبت کی رفاقت میسر نہیں ہوتی۔ دنیا کی ٹھوکریں کھاتی ہوئی آدینز ہمدانی کا انتظار کرتی ہوئی، اپنی مہم پارہ کو کراچی کے انڈر ولڈ کی نذر کر دیتی ہے۔ اپنی خود بیگانگی اور فریب محبت کا شکار ہوتے ہوئے واپس اسی منزل پر پہونچتی ہے جہاں سے سفر شروع ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ سوسائٹی سے نکالی گئی۔ رشک قرہ پھر قرن بن کر سرمایہ دار طبقے کی نذر ہو جاتی ہے جہاں ”کرتوں کی ترپائی“ کی کڑی دس پیسے۔۔۔۔۔ ایک نیا پیسہ فی مری پتی ایک آنہ فی پھول پکی کوٹھالی۔ پتی میں جالی بنانے کا ایک نیا پیسہ۔ ایک نیا پیسہ فی شیڈ و وک۔ ایک نیا پیسہ فی بوٹی۔ پٹے کے ریت سے مظلوم و بے بس عورتوں کا استحصال کیا جا رہا ہے۔ اپنی بہن جمیلین کی جگہ لے کر قرن اپنے پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے حکم دوزی کا کام شروع کر دیتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے رشک قرہ کے ذریعہ نڈال پذیر جاگیر دارانہ تہذیب کے پس منظر میں سچے طبقے کی بے شمار عورتوں کی محبت، فریب محبت، خود بیگانگی اور بیچارگی کو حقیقی پیرائے میں نمایاں کیا ہے۔ جہاں اس کی زندگی کے آغاز و انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ دیکھا جاسکتا ہے۔ پھر بھی اس کا انتظار ختم نہیں ہوتا۔

چکن کے کام کے لیے ٹھیکہ دار سے چکن کا سامان لینے کے بعد اس کی زندگی کے نشیب و فراز اور دل کیفیات کی ترجمانی موثر ڈھنگ اجاگر کیا گیا ہے۔ جہاں مرکزی کردار کے افکار و افعال کی ساری گتھیاں از خود کھل جاتی ہیں۔ قرن اپنے ماہی اور مستقبل

کے بارے میں سوچتی ہوئی اپنے مقدر پر بیساختہ رونے لگتی ہے مصنفہ اس کے جذبات کو بڑے نفسیاتی انداز میں نمایاں کرتی ہیں :

”قرن نے ٹماٹ کے پردے کے پیچھے سے سارا سامان لیا
 کپڑوں میں آئی۔ بوسیدہ تخت کو جھاڑن سے خوب اچھی
 طرح صاف کیا۔ اس پر چادر بچھائی اور ساری اپنے سامنے پھیلا
 کہ اس پر چھپے ہوئے بیل بوتوں کو غور سے دیکھا۔ سوئی
 میں سفید دھاگہ پر دیا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آپٹل
 گھٹنوں پر پھیلادیا اور بڑا کاڑھنا شروع کیا۔
 تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کے پھوٹ پھوٹ کر
 رونے لگی۔“

کل بلا کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ رشک قر کا کردار ہمارے عہد کے نچلے طبقے کی عورتوں کی حقیقی ترجمانی ہے۔ جہاں ان کی حیرت انگیز، اندوہ ناک زندگی ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ نادولت میں مرکزی کردار کو بڑی اہمیت ہوتی ہے مصنفہ رشک قر کے کردار کے گوناگوں پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے بقیہ دوسرے کرداروں کی تخلیق کرتی ہیں جو مرکزی کردار کا ساتھ دینے کے بعد محسوس ہو جاتے ہیں۔ ہر لحاظ سے یہ کردار جاندار اور کامیاب ہے۔

نادولت کا دوسرا کردار جیلن (قرن کی بہن) کا ہے جو اپنی عزت اور غیرت کے لیے سب سے مصائب برداشت کرتے ہوئے بھی زمانے سے مصالحت نہیں کرتی۔ یہ اس کے غیور اور خود داری کی علامت ہے بالآخر کسی کے آگے سر جھکائے بنا موت کی آغوش میں چلی جاتی ہے فریاد اور ملامت ہمدانی کے کردار دلکش ضرور ہیں مگر عامیانه جو آج کے ماحول کے عکاس ہیں۔

مصنف کی زبان پر اچھی پکڑ ہے۔ زبان و مکالمہ کرداروں سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ناولٹ کا اسلوب رومانی ہے۔ انداز و اسلوب دلکش، دلآویز اور سحر کارانہ ہے۔ اے لہجائی تاثرات بھی اس میں موجود ہیں۔ اپنی تخلیقاتی صلاحیت کی بنا پر مصنف کے ناولٹ کی تکنیک جداگانہ ہے مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ، کردار اور تکنیک کے لحاظ سے ”گلے جنم موہے بٹیا نہ کجیو“ قرۃ العین حیدر کا اہم ناولٹ ہے جس میں پچھلے طبقے کی عورتوں کے مقدر جیسے اہم مسئلے کو ایک چھوٹے سے کینوس پر بڑی فنی چابکدستی سے اجاگر کیا گیا ہے۔ اردو ناولٹ کی ارتقائے میں ”گلے جنم موہے بٹیا نہ کجیو“ کی اہمیت و افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

دلربا ہاؤسنگ سوسائٹی کی طرح قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناولٹ ”دلربا“ (۱۹۸۱ء) ہے جسے طویل افسانہ بھی اور ناولٹ بھی سمجھا جاتا ہے۔ ”دلربا“ میں ناولٹ کے تمام اجزاء اپنی ہیئت کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ انہیں خصوصیات کی بنا پر راقم الحروف اسے ناولٹ کے زمرے میں رکھتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فنکشن کا موضوع، زوال پذیر ادھک جاگیر دارانہ معاشرہ ہے پُرانی قدروں کے مٹنے کا غم اور جدید سوسائٹی کے مضر اثرات کی مذمت ان کی بیشتر تخلیقات میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ قدیم و جدید تہذیب سے پیدا شدہ مسئلے بالخصوص عورتوں کے مسائل کو وہ بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کرتی ہیں۔ زیر بحث ناولٹ میں ان کا مخصوص نظر و فکر اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

”دلربا“ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کا عکاس ہے۔ کلکتہ کی ایک ٹھیکرہ کمپنی لکھنؤ و اردہوت ہے مشہور طوائف گلنار اس ٹھیکرہ کی ہیر دکن ہے اشرفیہ تہذیب کے کچھ نوجوان طالب علم اپنے ماحول کی پابندی کی وجہ سے چوری چھپے ٹھیکرہ کی ہیر دکن گلنار سے ملے ہیں اور اس کی باتوں سے قدم سے مرعوب ہوتے ہیں۔ ان

لوگوں کے توسط سے گلزار کی رسائی اعلیٰ شریف خاندان کے بیرسٹر سید رفاقت حسین (جو کچھ دنوں کے لیے باہر چلے جاتے ہیں) کی طوطا کوٹھی تک ہو جاتی ہے۔ اس کوٹھی سے موسیقیت کی لہر دور دور تک پہنچنے لگتی ہے۔ گلزار کو کوٹھی کا ماحول ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ دیوار پر آویزاں بیرسٹر صاحب کی تصویر پر گردیدہ ہو جاتی ہے۔ ایک خط پر سید رفاقت حسین بیرسٹر "کاپتہ دیکھنے کے بعد وہ حیرت زدہ رہ جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں دو تہذیبوں کی جو نسلی قلیج ملتی ہے۔ وہ دراصل نظام اقتدار کی قلیج بن کر ابھرتی ہے۔ سید رفاقت حسین اپنی کوٹھی میں گلزار کو دیکھنے کے بعد رسماً فیریت دریافت کرنے کے بعد چلے جاتے ہیں۔ طوطا کوٹھی میں ایک طوائف کی موجودگی بیرسٹر صاحب کی عزت پر پانی پھیرنے کے لیے کافی تھی۔ انہیں کیا معلوم کہ گلزار ان کی پرستار ہے۔ اپنے صاحبوں سے رائے مشورہ کرتے وقت گلزار سے متعلق جوا لہیا خیال کیے گئے اور اسے کوٹھی سے کسی پہانے نکالنے کی بات سن کر گلزار کی حیثیت کو زبردست صدمہ پہنچتا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ لکھنؤ چھوڑ کر اپنی بیٹی گلرد کے ساتھ رُوز بروز ترقی کرتے ہوئے بیرسٹر صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ اسی تانے بانے پر پوری کہانی گھومتی ہے مصنف کے دوسرے ناولٹ سے "دلربا، کاپلات سیدھا سادہ اور منظم ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے مصنف کے سامنے کردار نیچر دل اور انسانی زندگی سے قریب تر ہیں۔ آج کے سماج میں حالات و واقعات اگر ساتھ دیتے ہیں تو انسان شریف نظر آتا ہے ورنہ گلزار و گلرد جیسا بن جاتا ہے۔ خون اور Heredity ماحول کے سامنے اپنا اثر کھودیتے ہیں جس ماحول میں انسان برصا ہے۔ اُس کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ سماج کا کوئی فرد نہ اچھا ہوتا ہے نہ بُرا، حالات و واقعات اس کے عوامل و محرکات کسی کو اچھا اور کسی کو بُرا بناتے ہیں۔

گلنار اس ناولت کا مرکزی کردار ہے وہ رفاقت حسین کی پرستار ہے رفاقت حسین کو اس کی محبت کا اظہار ہوتا کیسے ایک دوبارہ کے علاوہ سامنا بھی نہیں پڑتا۔ سیر شر رفاقت حسین کے ساتھ گلنار کی پہلی ملاقات پر قرۃ العین حیدر اس کے دلی جذبات و احساسات کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ نمایاں کرتی ہیں۔

گلنار کی محبت وقت کے جبر کی علامت بن کر اجاگر ہوتی ہے۔ ایک سانس کے تحت گلنار کو کوٹھنی سے بکالنے کی پتیلیز سن کر گلنار کا ذہن ردِ عمل فطری ہے۔ اس کے اندر چھپی عورت کی محبت بیدار ہو اٹھتی ہے۔ کوٹھنی چھوڑ کر لکھنؤ سے جانے کے بعد اس نے شہرت، دولت، عزت کے علاوہ تھیر کپنی سے فیلم انڈسٹری تک پہنچ جاتی ہے۔ اس نے سب کچھ حاصل کر لیا مگر اس کی زندگی کی محرومی اور بیگانگی کا مداوانہ ہو سکا۔ سیر رفاقت حسین کی پونی حمیدہ کو دلربا بنا دینے کے بعد ہی اپنی محرومی اور اپنی توہین کا بدلہ لیتی ہے جو انقلاب زمانہ کی بدترین مثال ہے۔ مصنف نے گلنار کے اس مکالمہ کے ذریعہ ناولت کو ختم کیا ہے:

”گلنار بانو جو باتوں کی موڈ میں تھیں بتایا کہ دلربا کے ساتھ گلستان میں رہتی ہے میں اور گلر دُا سے اپنی اولاد کی طرح رکھتے ہیں۔ آپ تو جانتے ہیں کہ میری بیٹی گلر دُا کے یہاں تین لڑکے ہی ہوئے پیدا ہوئے۔ میری والدہ مرحومہ اپنی پرنو اسی کا جشنِ ولادت برے دھوم دھام سے منانے کا ارمان دل میں لیے دنیا سے رخصت ہوئی مگر خدا کا شکر ہے کہ اس نے گلر دُا کو ایک بن بنائی بیٹی اور مجھے نواسی عطا کی ہے۔ اور اس کا راسخ حقیقی کی قدرت کے قربان جاؤں۔ جس نے ایک طویل مدت کے بعد میرے بچے میں شہدک ڈالی۔“

گٹنار کی یہ باتیں سوسائٹی پر بھرپور طمانحہ ہے جس میں تہذیبی کشیدگی کا عکس نمایاں ہے۔ اشرفیہ تہذیب کے ایک چشم چراغ کی پوتی کو فلم انڈسٹری کی اداکارہ بنا کر وہ اپنی محبت کی محرومی کا انتقام لیتی ہے۔ گٹنار کے کردار میں زندگی موجود ہے۔ مصنف ماضی قریب کی تاریخ کے ایک لفظ کو پھیل کر حال سے بلا دیتی ہیں۔ بدلتا ہوا اس کی زندہ مثال ہے۔

اسلوب بیان، نہایت پاکیزہ، چست، برجستہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کو اظہار خیال پر عظیم المثال قدرت حاصل ہے۔ عبارت میں ظرافت اور طنز کی شدت بھی پائی جاتی ہے۔ پلاٹ ذکر دار کے لحاظ سے اس کا شمار اردو کے اہم ناولٹوں میں ہوتا ہے۔

نغمہ کا سفر | نغمہ کا سفر (۱۹۶۳ء) جیسلانی بانو کا ناولٹ ہے۔ زیادہ تر کلاچی کے علاوہ مختلف رسائل کی زیر نیت بننے کے بعد چار ناولٹوں کے مجموعے کی شکل میں شائع ہوا۔ حیرت ہے، اردو نقادوں کی نگاہ اس اہم ناولٹ پر مرکوز نہیں ہوئی نتیجتاً نغمہ کا سفر، نقادوں کی بے توجہی اور بے اعتنائی کا شکار رہا۔ البتہ بعض ناقدین و محققین اسے طویل افسانے کی فہرست میں ضرور شامل کرتے ہیں۔

زندگی اور سماج میں عورت، ایک اہم مسئلہ ہے نغمہ کا سفر، میں جیسلانی بانو نے اپنے عصر کی مجبور و بے کس عورتوں کی آزادی کے مسئلے اور ان کے مختلف النوع گوشوں کو چند کرداروں کے توسط سے ایک مختصر کینوس پر اپنی مخصوص تکنیک اور فنی بصیرت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ناولٹ کے سارے اجزاء اس قدر ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں کہ ان میں ایک تنظیم پائی جاتی ہے جو ناولٹ کا بنیادی وصف ہے۔ ان خصوصیات کی اساس پر واقعہ الحدوث نغمہ کا سفر، کو اردو کا اہم ناولٹ گردانا ہے۔

حیدر آباد کے انحطاط پذیر معاشرے کے بعد کے سماج میں عورت کی مظلومیت اور ان پر عائد بیجا رسومات و روایات اور قدیم و جدید قدروں کی کشمکش کے درمیان

عورت کی بے بسی و مایوسی کو ہی کہانی میں مرکزیت حاصل ہے۔ مصنفہ نے عورت کی ذلت کا کرب فطری اور نفسیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ جہاں بروتاؤ و تجسس بیسے عناصر موجود ہیں۔

جیسا کہ ظاہر ہو چکا ہے کہ ناولٹ کا پہلا پلاٹ حیدر آباد کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کے بعد کے معاشرے سے اخذ کیا گیا ہے۔ ناولٹ کے دواہم اور مخصوص کردارِ زمرہ اور نوید کی ناکام محبت کے ذریعہ عصری عہد کی عورتوں کے افکار و نظریات کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی آزادی کی ترپ، کرب و بے بسی کی بھرپور ترجمانی بھی ملتی ہے۔ زمرہ و دادی کو تاب سے حقیقی عشق ہونے کے باوجود اس کی مرضی کے خلاف اس کی شادی کے روز ہی تاب کی تاب نہ لا کر پیر سے مغلوں ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی زمرہ کی داستانِ عشق کے محور پر گردش کرتی ہے جو یاد ماضی کا سہارا ایسے ہوئے اپنی سرگزشت کہانی کے رُوپ میں نوید کو سناتی ہے۔ نوید اور ریڈی کی محبت دیکھنے کے بعد زمرہ کے زخم تازہ ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دونوں کے عشق کے اختتام پر ہنس کر مند رہتی ہے کہ کہیں نوید کا حال میرے المیہ کی طرح نہ ہو۔ اسی وجہ سے وہ برابر اپنی پوتیوں کو اپنے عشق کی سرگزشت سناتے ہوئے عورتوں کو اس کی زندگی کا فلسفہ پیش کرتی ہے۔ کہانی کی ہیروئن نوید پاشا ہے جو نئی اور پرانی قدردوں کے بیچ پستی ہوئی ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کر لیتی ہے مگر اپنی دلی کیفیات کی ترجمانی نہیں کرتی۔ پرانی روایت اور فاندانی رسم و رواج کے ساتھ ہی ساتھ والد کی حالت زار دیکھتے ہوئے وہ کوئی ایسا قدم اٹھانے سے احتیاط کرتی ہے۔ علاوہ ازیں آوارہ بھائی اور اپنی بہن کی دردناک داستان بھی اسے قدم سے متاثر کرتی ہے۔ پوری کہانی حیدر آباد کے زوال پذیر معاشرے کی ہو ہو تصویر کشی کرتی ہے۔ ریڈی سے شادی نہ کر کے امریکہ جا کر ریسرچ کرنے کا ارادہ ان کے دلی جذبات اور ذہنی کشمکش کی ترجمانی کرتا ہے۔

کمر دار نگاہی کے لحاظ سے 'نغمہ کاسفر' کے کردار اپنے عہد کی سچی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول نگار نے کرداروں کے ذریعہ ان کے افکار و نظریات اور تاثرات کو نمایاں کیا ہے جن کے ذریعہ ان کی ذہنیت اور رجحان ان خود واضح ہوتا ہے۔ 'نغمہ کاسفر' کے سارے کردار ہمارے معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔ دراصل یہ کمر دار قدیم و جدید قدروں سے پیدا شدہ مسائل کے شکار نظر آتے ہیں۔

ناول کا مرکزی کردار نوید پاشا کلہے، نوید کے ذریعہ جیلانی بانو نے حیدرآباد کی زوال پذیر تہذیب کی لڑکیوں کے جذبات اور ان کے دلی کیفیات کے ساتھ ساتھ ان پر عائد پابندی کو خوش اسلوبی سے نبھایا ہے۔

مرکزی کردار کے ارتقار کے لیے جیلانی بانو نے زمرہ کے کردار کو مرکزیت دی ہے جس کے ذریعہ نوید کے افکار و نظریات نمایاں کیے گئے ہیں۔ نوید ایک حساس فرماں بردار لڑکی ہونے کے باوجود لیڈی ڈاکٹر ہے۔ تہذیب و جدید قدروں کے بیچ اپنے آپ میں ٹوٹی اور بکھرتی ہے۔ نوید کو ریڈی سے عشق ہونے کے باوجود وہ فرودہ رسم و رواج اور روایات کی غلام و رزی نہیں کر سکتی۔ جیلانی بانو نوید کے عشقیہ جذبات اور پرانی روایات کے پاس، کے جذبات کی عکاسی نفسیاتی طور پر کرتی ہیں۔ ایک طرف اس کی زندگی کی مستربیں ہیں تو دوسری طرف اپنی حویلی دادی و پاپا کی محبت۔ یہی وجہ ہے کہ دل کے منہم ہونے پر اسے اپنی ٹوٹی پھوٹی بد وضع دیوڑھی کے تاریک کمرے میں ہی سکون حاصل ہوتا ہے۔ روایات کا پاس اور غیر مسلم عاشق سے قلبی لگاؤ کی کشمکش اور ذہنی الجھن کے درمیان نوید کے کردار کی نشوونما ہوتی ہے، دادی کی کہانیوں کے ذریعہ وہ ان کے المیہ کا گہرا تاثر لیتی ہے۔ انہیں وجوہات کی بنا پر جیلانی بانو تاریک کمرے سے وحشت دکھا کر اس کی نفسیاتی کشمکش کو ابانگر کرتی ہیں۔

در اصل انہوں نے معاشرے کو نشانہ بنایا ہے، جن کی وجہ سے ایسی لڑکیوں کی زندگی تباہ کن ثابت ہوئی ہے۔ نوید کی آزادی کی تڑپ اور تلاش اس کی ذات کی تمنائیں، اس کی مظلومیت اور رہایات کی گرفت کو فطری طریقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔ رجعت پسند معاشرے میں پرورش پانے والی لڑکی کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرنے میں جیلانی بالوکامیاب نظر آتی ہیں۔

ریڈی کو گھر میں داخل ہونے کی ممانعت کے باوجود نوید کا کسی قسم کا احتجاج نہ کرنا اپنے باپ کی فرمانبرداری کہی جاسکتی ہے۔ جوان بھائی کے مرنے کا صدمہ اور اپنی بہن کی عزت لینے کا غم جیسے حادثات اسے عجیب و غریب موڑ پر پہنچا دیتے ہیں۔ اپنے باپ کو اپنی قیمت ادا کرنے کی بات کو سن کر اس کے تاثرات دیکھے جاسکتے ہیں وہ متعجب ہو کر کہتی ہے کہ: ”کیا۔۔۔۔۔؟“ ریڈی بھی پچیس ہزار جیب میں ڈال کر اس بازار میں آیا ہے۔“

نوید کے کردار کو نقطہ خروج پر پہنچانے کے بعد جیلانی بانو، نوید کے تاثرات کو فطری پیرائے میں نمایاں کرتی ہیں:

”وہ دو درمیں اس کے ہاتھ سے چھوٹ پڑی جس میں آسمان کی دسیتیں سمٹی ہوئی تھیں اس کے پیر بے مہار اسے ہو گئے اور وہ فرش پر گر کے زار و قطار رو نہ لگی۔ اس کا بھیگا ہوا چہرہ مٹی میں اٹ گیا پھر بڑے دکھ سے اس نے منہ اوپر اٹھایا۔“

اسی وقت دادی کے غصے بھرے لہجے میں کہ یہ سر پھری لڑکی آخر کیا پاہنتی ہے۔

تم بیاہ نہیں کر دگی تو کیا میری طرح تم بھی اس ڈیور بھی میں اپنی لاش سزاؤ گی : دادی کو جواب دیتے ہوئے کہتی ہے :

” لاش کیوں سڑے گی۔۔۔۔۔ جو عورتیں خودکشی کرتی ہیں انہیں کوئی نہیں دفناتا۔ مجھے دیکھو ابھی تک بے گور و کفن پڑی ہوں۔۔۔۔۔ میں تعفن نہیں پھیلاؤں گی۔ میں اپنی لاش اٹھا کر ڈسپکشن ہال لے جا رہی ہوں۔۔۔۔۔ میں امریکہ جاؤں گی آپ کے فان پیرسرج کرنے۔۔۔۔۔ کچھ نہ ہو لوگ مرنے کے لیے زہر پیستے ہیں۔ میں جیسے کے لیے زہر پیوں گی۔ ان عورتوں کا علاج کر دوں گی جن کا مرض کسی کے سمجھ میں نہیں آتا۔“

اس طرح نوید کے خیالات سے اس کے کردار کے سبھی پہلو بھرپور طریقے سے سامنے آجاتے ہیں۔ جیسلانی بانو نے اپنے عہد کے جاگیردارانہ سماج کے اس دباؤ کو پیش کیا ہے جس میں پردریش پانے والی لڑکیاں اپنی خواہشات اور دلی تمناؤں کا گلا خود مرد دیتی ہیں۔ جہاں ان کی مظلومیت بخوبی دیکھی جاسکتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ عورت کے سچے اور بچے کا ایک نیا احساس بھی ملتا ہے۔

ناولٹ کا دوسرا اہم کردار زمرہ کا ہے۔ صحیح معنوں میں نوید کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو ابھارنے کے لیے ہی اس کردار کی تخلیق کی گئی۔ زمرہ ہر موقع پر اپنی داستان عشق کے ذریعہ پوتیوں کو درس دیتی ہے۔ زمرہ کا کردار جاگیردارانہ عہد کی تعلیم یافتہ، آزاد فضا میں زندگی گزارنے والی لڑکیوں کی نمائندگی کرتا ہے جن کی ساری زندگی بغیر مرنی کی شادی اور خاندانی ردایات کی وجہ سے مشعل جہنم بن جاتی ہے۔ اس انتشار اور گھٹن

جاگتی ہے۔ پھر اُس نغے کو سُن کر انسان مدہوش ہو جاتا ہے۔ یہ سحر اسے مغنی کے قریب لے جاتا ہے۔ ایک دن نصیب کی مزاح اس نغے کو بھی سفر پر لے جاتی ہے۔ اب مغنی بنگا ہوں سے اذہل ہو جاتا ہے، لے زمرہ کی نامراد محبت کو تقویت دینے کے لیے یہ فلسفہ کافی ہے۔

ٹھوٹی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ زمرہ کے کردار کے ذریعہ جیلانی بالانے ارضِ دکن کی زندگی اور اس ”عورت“ تکہ بے بسی دلا چاری کی بے باک عکاسی کی ہے۔ زمرہ کے کردار میں زندگی موجود ہے۔ وہ اپنی زندگی برباد ہونے کے بعد اپنی پوتیوں کی زندگی برباد کرنا نہیں چاہتی، مگر وہ بھی ایک عورت ہے جو اس معاشرے سے احتجاج نہیں کر سکتی۔

ناولٹ کے دوسرے کرداروں میں ریڈی، اشتیاق حسین اور اس کے لڑکے صادق کا کردار مرکزی کردار کو آگے بڑھانے کے لیے لایے گئے ہیں۔ ریڈی کا کردار ایک انسان دوست صحافی کی شکل میں ابھار ا گیا ہے جو نوید کو پالنے کے لیے حالات کا ہر طرح سے مقابلہ کرتا ہے۔ بالآخر نوید کے باپ کے تسمین کی ادائیگی کے لیے وہ پچیس ہزار کی رقم دے کر اسے نجات دلانا چاہتا ہے۔ پھر بھی اسے ایک نامراد عاشق کی شکل میں چھوڑ دیا ہے۔ اشتیاق حسین جاگیردارانہ طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے، جو پُرانی وضع برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے، مگر اس کے سارے ارمانوں کو اس کا لڑکا اپنی بہن کو دس ہزار رقم کی دہن پر رکھ کر توڑ دیتا ہے۔ اشتیاق، ریڈی اور نوید کے عشق کا علم ہونے کے بعد بھی اس کی شادی دوسرے لڑکے سے کرنا چاہتا ہے۔ جو اس کی رجعت پسندی کا بین ثبوت ہے۔ ناہید اور صادق کا کردار زوال آمدہ تہذیب کے بعد جدید

قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسائل اور بیجا پابندیوں کی عکاسی کرتے ہیں۔
مکالمہ نگاری کے لحاظ سے جیلانی کے مکالمے سے کرداروں کے افکار و نظریات
نمایاں ہوتے ہیں۔ زمرہ اور نوید کے مکالمہ سے قدیم و جدید تہذیب کے بدلتے ہوئے حالات
اور کرداروں کے مخصوص تاثرات واضح ہو جاتے ہیں۔

زبان و بیان پر انہیں قابو ہے۔ ناول کی زبان صاف ستھری ہے حیدر آبادی
لہجہ کا امتزاج کرداروں کی زبان میں چار چاند لگا دیتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے ”نغمہ کا
سفر“ بیانہ ہے۔ واقعات پشت اور قہے کی ترتیب کے ذریعہ نئی تبدیلیوں اور عصری
آہنگی کا احساس بھی ملتا ہے۔ نئی اور پرانی قدروں کا موازنہ کرتے ہوئے دو کرداروں ایک
کے ماضی اور دوسرے کے حال سے کہانی اپنی مخصوص ہیئت میں نقطہ سرودج تک
پہنچتی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”نغمہ کا سفر“ پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ،
زبان و بیان اور تکنیک کے لحاظ سے ناول کے فن پر پورا اترتا ہے۔ ایک چھوٹے
سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے حیدر آباد کے زوال کے بعد کے جاگیردارانہ
نظام کی سماجی زندگی اس کے انتشار بالخصوص عورت کی ذات کے کرب کے علاوہ
کئی مسائل کو اپنی فنی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ بلاشبہ ”نغمہ کا سفر“ اردو کے اہم
ناول میں رکھنے کے قابل ہے۔

کیمیائے دل کیمیائے دل (۱۹۶۷ء) نیا دور کراچی ۱۷ اور شاہکار ناول نمبر ۱ کے
علاوہ کئی رسالوں کی زینت بنا جو اس کی مقبولیت کا بین ثبوت
ہے۔ حیدر آباد کے ایک چھوٹے سے کینوس پر جیلانی بانو نے زوال آئندہ تہذیب و

معاشرے کی جدید و قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسئلہ کو ان کے مخصوص پہلوؤں کے ساتھ چند کرداروں کی مدد سے اپنی مخصوص تکنیک میں پیش کیا ہے۔ ناولٹ کے اجزاء ترکیبی کو بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کرتی ہیں جو کہ اس صنف ادب کا خالص ہے۔

کیمیا کے دل، کاپلاٹ حیدر آباد کے انحطاط پذیر تہذیب کے پس منظر میں بنا گیا ہے۔ جہاں حیدر آباد کا مغز خانوادہ مشرقیت میں غرق ماضی کی یاد میں ہجرت کر کے ایک قصبہ میں وارد ہوتا ہے۔ ناولٹ کا خاص اور پُر اثر کردار شہزاد آپا کا ہے۔ شہزاد آپا کا حسن بٹائی ان کے سر کے بال شب بھراں سے بھی زیادہ طویل، زبردست پردہ اور اسلامی تہذیب کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ شہزاد آپا کو اگر کسی اسلامی ناولٹ کی ہیروئن کہا جائے تو زیادہ درست ہوگا۔ شہزاد آپا اگر حسن و جمال کا شاہکار ہیں تو دوسری طرف ان کی اداسی ان کے ذہنی کرب کی بھرپور غمازی کرتی۔ ظاہر ہے کہ وہ جس شخص سے منسوب تھیں وہ حنائی جھگڑے کی گرد میں گم ہو گیا تھا۔ خاندانی لڑائی مقدمہ بازی میں شہزاد آپا اور ان کی ماں پر تباہی کے بادل منڈلانے لگے۔ مالی حالت اور معاشی بحران کے شکنجے میں جکڑنے کے بعد اس پر زبردست رد عمل ظاہر ہوتا ہے۔ نامساعد حالات قدیم قدروں کی گھٹن اور گھر کی زبوں حالی شہزاد آپا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔

جیلانی بانو، شہزاد آپا کو قدامت پسندی کے جوار سے نکال کر جدید آزاد ماحول میں زندگی گزارنے کا عزم پیدا کرتی ہیں۔ اپنے مستقبل کو دیکھتے ہوئے شہزاد آپا فرسودہ روایات اور مشرقی قدروں سے انحراف کر کے حصول تعلیم میں لگ جاتی ہیں۔ اپنی بے پناہ صلاحیت اور اہلیت کی وجہ سے وہ ریسرچ پوری کر کے اسی یونیورسٹی میں لکچرار کے عہدے پر فائز ہوتی ہیں۔ اسی اشار میں یونیورسٹی کے ریڈر اپنی خواہش کی غرض سے اس کی ہر ممکن مدد ہی نہیں کرتے، بلکہ اس کے مقدمہ کے فائز بن جاتے ہیں اپنی کرم فرمائی کا صلہ شادی کا پیغام بھیج کر کرنا چاہتے ہیں۔ جسے شہزاد آپا اور اس کی ماں ٹھکرا دیتی

ہیں شادی کا پیغام نامنظور کرنے کے ردِ عمل میں فیضی شہزاد آپا کو دھکیان دیتا ہے۔ یہاں جیلانی بالآخر شہزاد کے کردار کے ذریعہ اس کے عزم و ارادے کی ترجمانی بڑی سلیقگی کو کرتی ہیں۔ اب شہزاد آپا ایک ترقی پسند لکچرار کی حیثیت سے نمودار ہوتی ہیں۔ وہ فیضی سے قطعِ تعلق کر کے یونیورسٹی کے ایک پروفیسر سے راہِ رسم آشنائی بڑھا کر زندگی گزارنے لگتی ہے شہزاد آپا کی تبدیلی کی عکاسی کرتی ہوئی مصنفہ اس کے سراپے کا بیان کرتی ہیں :

”شہزاد آپا ڈاکٹر صدھیر کے ساتھ آرہی تھیں۔ کھلی باہوں کے سُرخ
 بلاؤں پر سے ان کی سیاہ چمکیلی ساری کا پلو سرک کر ان کے پیروں
 میں الجھ رہا تھا۔ ان کے گہرے عنابی لب اسٹک والے ہونٹ
 قمقمے لگا رہے تھے۔ اور۔ اور۔ ان کے وہ لمبے لمبے سات پردوں
 میں رہنے والے تاریخی بال کئے ہوئے تھے۔ انھوں نے بڑے اسٹائل
 سے کئے ہوئے بالوں کا گھونسلہ بنا کر رکھ لیا تھا۔“

مصنفہ نے کردار کا ارتقار بڑے حقیقی اور فطری انداز میں کیا ہے۔ انھوں نے شہزاد
 آپا کے کردار کے ذریعہ اپنے عصری معاشرے پر کاوی ضرب لگائی ہے۔ جہاں معاشرہ انھیں آزاد
 فضا میں بچکنے کی اجازت نہیں دیتا بلکہ قدیم روایتیں اور قدریں اس حد تک غالب رہتی ہیں کہ ایک
 ذہنی کرب میں مبتلا ہو کر خون کے آنسو رو رہی ہیں۔ یہاں اسی ماحول کی ایک عورت کے ترقی
 پسندانہ اقدام کے ذریعہ یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ عورتیں جب تک فرسودہ روایت کی پیروی کریں گی
 ان کا مستقبل روشن اور تابناک نہیں ہو سکتا۔ شہزاد آپا جو مزاج و خصال کی وجہ سے مشرقیت کا مجسمہ
 تھیں، وہی شہزاد آپا غربت اور فرسودہ روایات کے باعث کچھ سے کچھ ہو گئیں۔

زوال آمدہ تہذیب کے بعد متوسط گھرانے کی غربت اور جدید و قدیم قدروں سے پیدا شدہ مسائل کو پیش کرنے کے لیے جیلانی بانو نے پلاٹ کی ترتیب اس کے ہم آہنگ کرداروں کے انتخاب کو اس سلیقگی اور عمدگی سے اجاگر کیا ہے کہ ”کیمیائے دل“ ناولٹ کے فن و تکنیک پر پورا اترتا ہے۔

حیدر آباد کی مخصوص زبان ناولٹ کے فن کو تقویت دیتی ہے۔ جیلانی بانو کے دلکش اسلوب کا قاری محفوظ ہوتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے ناولٹ کی کہانی ایک دوسرے سے کہلوائی گئی ہے۔ بہر حال زبان اسلوب کردار، تکنیک اور ٹریٹ منٹ سے جو وحدت تاثر پیدا کیا گیا ہے، وہ اپنی مثال ہے۔ یوں تو مصنف نے کوئی مسئلہ نہیں اٹھایا ہے، اگر حیدر آباد کے پس منظر میں جدید و قدیم تہذیب میں ہونے والے رد و عمل میں عورتوں کے مسائل کو کوئی نبھایا گیا ہے۔ پھر بھی اردو ناولٹ کے ارتقار میں کیمیائے دل کا اپنا مخصوص مقام ہے۔

چراغ تہہ داماں | چراغ تہہ داماں (۱۹۶۷) اردو کے موقر رسائل میں چھپنے کے بعد کتابی صورت میں منظر عام پر آیا۔ زیر بحث ناولٹ سے قبل

اقبال متین کی حیثیت صرف افسانہ نگار کی تھی مگر ان کی اس تخلیق نے ہی انھیں اردو کا ناولٹ نگار بننے کا شرف بخشا۔ یوں تو ہماری زندگی اور معاشرے کے متعدد اہم مسائل ہیں جن پر مختلف قسم کے ناولٹ وجود میں آئے۔ بسکریٹلے کے لحاظ سے یہ اردو کا واحد ناولٹ ہے جو نقادوں کی بے توجہی کی وجہ سے مقبول نہ ہو سکا۔ ڈاکٹر یوسف سرست اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت پر زور دیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”یہ ناولٹ کتابی صورت میں الگ شائع نہیں ہوا ہے اس لیے اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی جاسکی۔ ورنہ یہ اقبال متین کا ایسا کارنامہ ہے کہ اگر اس کے سوا کچھ بھی وہ نہ لکھتے تب بھی ان کے نام اور کام کو اردو ادب میں زندہ رکھنے کے لیے

مختصر ناول کافی ہوتا۔ ۱۱

ڈاکٹر یوسف سرمست کی رائے کے کسی حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے، مگر اُن کا یہ کہنا کہ کتابی صورت میں الگ سے شائع نہ ہونے کی وجہ سے ناقدین کی توجہ سے محروم رہا، سراسر غلط ہے، کیوں کہ یہ ناول ۱۹۶۱ء میں موصوف کے مضمون شائع ہونے سے قبل ہی شائع ہو چکا تھا۔ بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بحیثیت ناول اس کی اہمیت اور افادیت سے بحث نہیں کی گئی۔

شمس الرحمن فاروقی جیسا نقاد بحیثیت صنف ادب، ناول کے وجود سے ہی منکر ہیں، شاہکار ناول بنبر کے ناولوں پر تبصرہ کرتے ہوئے چراغ تہہ داماں سے متعلق لکھتے ہیں۔

”۔۔۔۔۔ لیکن اہم ترین ناول اقبال متین کا ہے جو اگرچہ نقل شاعرانہ زبان سے بوجھل ہے، لیکن زندگی کے چند سنگین حقائق کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مردطوائف کے کردار پیش کرنے کی اردو میں یہ غالباً پہلی کوشش ہے۔“ ۱۲

چراغ تہہ داماں کے ذریعہ اقبال متین نے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ مردطوائف کے ساتھ ہی، اس کے متعلق چند مخصوص گوشوں کی ترجمانی کی ہے۔ انھوں نے ناول کا مواد اپنے عصری معاشرے سے اٹھایا ہے، اور شاہکار تہہ داماں کے ذریعہ ایک چھوٹے سے کینوس پر اپنی فنکارانہ انداز میں نمایاں کیا ہے۔ چراغ تہہ داماں میں وہ ساری خصوصیات کسی حد تک پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے ناول کے زمرے میں ہی رکھا جائے گا۔

کہانی بردوئے گیٹ ہاؤس کے ریسٹوران اور قریب کی جھیل کے پس
منظر کو شلیا اور شانوجہ کے گرد گھومتی ہے۔ پلاٹ سادہ ہونے کے باوجود اچھا ہے۔
جزئیات نگاہی کے باعث، مسئلہ درتہہ درتہہ چلا جاتا ہے۔ قصہ پن اور تھنس جیسے عنصر ہونے
کے بعد بھی قاری کوئی اچھا تاثر نہیں لیتا۔ قصہ اور پلاٹ کے بعد اگر ناولٹ کو کردار نگاری
کی مدد سے دیکھا جائے تو چراغ تہہ داماں، میں جن کرداروں کی تخلیق کی گئی ہے، وہ ہمارے
عصری معاشرے کے افراد ہیں۔ مصنف نے حالات و ماحول سے پیدا شدہ مسائل
اور کرداروں کے حرکات و اوصاف کو اپنی فنی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے جہاں
کرداروں کے افکار و نظریات کے ساتھ ان کے جذبات و احساسات از خود واضح
ہو جاتے ہیں۔

کردار نگاری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں زندگی پائی جائے
اور ان کے حرکات و سکنات سے مسئلہ خود بخود واضح ہو جائے۔ زیر بحث ناولٹ میں اقبال
متین نے کرداروں کو انفرادیت بخشنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ ناولٹ میں یوں تو
بہت سارے کردار لائے گئے ہیں مگر کوشلیا اور شانوجہ ہی ناولٹ کے اہم
کردار ہیں۔

شانوجہ ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ جس کے توسط سے ناولٹ نگار نے مرد
طوائف کے کردار کو سلیقے سے نمایاں کیا ہے۔ دراصل شانوجہ کے کردار کی تخلیق ان
کی فنی صلاحیت کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔ شانوجہ کا کردار ناولٹ میں مرکزی حیثیت رکھتا
ہے جو کال گرل کو شلیا کا ناجائز لڑکا ہے۔ شانوجہ کے کردار کی تخلیق کے لیے مصنف نے
کوشلیا کے کردار کے مختلف النوع پہلوؤں پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ تاکہ مرکزی کردار
کی صحیح معنوں میں ترجمانی کی جاسکے۔ اس کے کردار کی تعمیر میں اقتصادی و معاشرتی ماحول
کا بڑا دخل ہے۔ شانوجہ کی غیر فطری بد فعلی میں سماج کی بے راہ روی اور اس کے

کی عدم توجہی کا بڑا دخل ہے۔ اقبال مبین نے شانوجہ کے کردار کے ذریعہ اپنے عصری عہد کی اعلیٰ سوسائٹی کو نشانہ بنایا ہے جو اپنی جنسی شہوت غیر فطری طور پر معصوم بچوں سے پوری کر کے ان کی زندگی کو تباہ و برباد کرتے ہیں، شانوجہ کے ذہن و شعور پر ماں کی بد فعلی کا اثر پڑتا ہے۔ اسی ماحول میں پرویش پانے کے باعث شانوجہ پیارے نعل کی ہوس پرستی کا نشانہ بنتا ہے۔ دولت اور آسائش کی لالچ میں یہ علت اسے مردطوائف بنانے میں معاون ہوتی ہے۔

انسان خواہ مرد ہو یا عورت، دونوں میں ایک دوسرے کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ یہ ایک بائیلو جیکل تجربہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شانوجہ پر نسایت کا عنصر غالب ہونے پر وہ مثل عورت دکھائی دیتا ہے۔ اس کے بناؤ سنگار اور نسوانیت کے پہلو کی نفسیاتی طور پر نشاندہی کرتے ہوئے مصنف نے انہی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ شانوجہ کی اس تبدیلی سے متعلق صہمام کو شلیا کے گوش گزار کرتا ہے:

..... شانوجہ کو انٹی سالہ قانون کے صدر نے چالیس سال
بیٹے نے رکھ لیا تھا اور شانوجہ اب زمانے کیڑے پہنتا ہے،
ساری باندھتا ہے۔ اور چوڑیاں بھی اس نے پہن رکھی ہے وہ
لپ اسٹک بھی لگاتا ہے۔ یہاں تک کہ یہاں تک کہ
سیٹے پر کچھ ابھار سا پیدا کر کے اس نے اس نے پستان بھی
بنالیے، میں ہلے

شانوجہ کے کردار کو زندہ اور متحرک بنانے میں ناول نگار کا مشاہدہ عمیق ہے۔ ماں سے جدا ہونے کے بعد شانوجہ کا خان کی زوجیت میں جانا اور سامنے نسوانی

حرکات و سکناات حقیقی ہیں۔ ایک لمبے عرصہ کی جدائی کے بعد اپنے نگر ایک کے ساتھ
 برد و لاگیٹ ہاؤس پہنچنے پر اس کے اندر چھپی ہمت بیدار ہوتی ہے۔ یہی وجہ
 ہے کہ وہ برد و لے کے قریب اپنی میں جاتا ہے، جہاں ایک طوائف ماں کو شلیا کا
 سامنا ہوتے ہی ماں کی مانتا شانونجہ سے اپنی بھر اس غم و غصہ کی صورت میں نکالتی ہے۔
 ماں کی باتوں سے نہج کھا کر شانونجہ اپنی ماں کے پیشتہ پر طتر کرتا ہے۔ دراصل اپنی ماں
 سے اس بات کا انکشاف کرتا ہے کہ ہم دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں جنہیں سماج
 اور مالی حالت کی پستی نے اس منہزل تک پہنچا دیا ہے۔ ناول نگار نے
 شانونجہ کے کردار کے ذریعہ ایک طوائف اور مرد طوائف کے ساتھ ہی ساتھ
 ماں بیٹے کے ملے جلے تاثرات کی حقیقی ترجمانی کی ہے۔ شانونجہ کے مندرجہ جذبات
 و خیالات اس کے کردار کی روشن مثال ہے۔ شانونجہ اپنے لیے نجا و شرم کے الفاظ سننے
 کے بعد ماں سے مخاطب ہے:

”ماں تو یہ مجھ سے پوچھ رہی ہے کہ نجا اور شرم کے لفظ میں نے سنے ہیں
 ۔۔۔۔۔ تو جانتی ہے کہ مجھ سے کیا پوچھ رہی ہے۔۔۔۔۔ برد و لے
 گیٹ ہاؤس میں آج ہم دونوں کے کمرے اتفاق سے ایک دوسرے
 کے برابر ہیں۔ ایک دیوار بیچ میں مائل ہے ماں۔۔۔۔۔ ایک کمرے میں
 پیائے لعل کے ساتھ میں گھبراہوں اور دوسرے میں سجد الزماں کے
 ساتھ تو ہے گی۔۔۔۔۔ میں اپنی شرم کی گھڑی اٹھا لاؤں گا تو اپنی نجا بہت لا
 ۔۔۔۔۔ رات گزر جائے تو صبح کو ہم ایک دوسرے کا چہرہ اُجالے میں
 دیکھیں گے پھر تو مجھے ایک بار صرف ایک بار بیٹا پکار لینا۔ اور مجھے بھی اتنی
 اجازت دینا کہ میں بھی تجھے صرف ایک بار ماں پکار لوں۔۔۔۔۔“

غالباً ناولٹ نگار شانونجہ کے کردار کو بلند کرنے کے لیے اس سے ایسی باتیں کہلاتا ہے۔ شانونجہ کی نگاہ میں دونوں ایک ہی جرم کے مرتکب ہیں۔ اگر ایک ماں طوائف ہو کر اپنے بیٹے سے ایسا فعل کرنے کی وجہ دریافت کر سکتی ہے۔ تو اس کا بیٹا بھی مرد طوائف ہو کر طنز کرتا ہے کہ ہم دونوں ایک ہی پیراہن میں عریاں ہیں۔

ناولٹ نگار نے ماں بیٹے کی محبت کے فطری جذبات کے ساتھ ہی ساتھ ہمیشہ ہونے کی وجہ سے دونوں اپنے اپنے عاشق کو ایک دوسرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ برد دلے گیٹ ہاؤس میں دونوں کی ملاقات ہونے پر غیر متوقع طور پر اپنی ماں کو دروازہ پر دیکھ کر وہ زبردست طنز کرتا ہے جو اس کے کردار و افعال کا ترجمان ہے وہ اپنی ماں کی سیرت پر طنز کرتے ہوئے یہ ثابت کرتا ہے کہ میں کس منہ سے تمہیں ماں کہہ کر پکاروں۔ دونوں کی ملاقات کے وقت شانونجہ کے جذبات و افکار حقیقت پر مبنی ہیں۔ جہاں ایک طوائف اور مرد طوائف کے ساتھ ہی ساتھ ماں بیٹے کی فطری محبت کا میللا تاثر نمایاں کیا گیا ہے۔

ماں سے ملاقات کے دوران شانونجہ اپنے پیشہ کی وجہ سے ماں کے فعل پر کاری ضرب لگاتا ہے، تو دوسری طرف ماں کی ماتا اس کے دل میں ماں سے محبت کا جذبہ بھی بیدار کرتی ہے۔ جہاں وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ دراصل ہم دونوں غلط ہیں، اگر ان لوگوں سے بہتر ہیں جو مجھ سے بھی زیادہ مجرم ہیں۔ ناولٹ نگار نے شانونجہ کے کردار کے ذریعہ اس کی شخصیت و مزاج کے تمام محرکات کو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ شانونجہ کی باتیں دراصل اس کی مالی و سماجی پسمنظر کی ترجمان ہیں جن کے سبب وہ مرد طوائف بننے پر مجبور ہوتا ہے۔

شانونجہ کا کردار اس کے جذبات و احساسات کے ساتھ ہی ساتھ اپنے عمری زندگی کا تجزیہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں دولت ہی انسان کی تمام جرائم پر نقاب ڈال دیتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ شانوجہ دولت اور بنگلہ کی خواہش میں خان کا منتظر ہے تاکہ سماج میں اس کے پاس وہ ساری آسائش فراہم ہو جو اس کے فعل پر پردہ ڈال سکے۔ نا دولت کا دوسرا اہم کردار کوشلیا کا ہے جو خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال متین نے کوشلیا کے کردار کے مختلف گوشوں کو فطری اور نفسیاتی طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ کوشلیا کے کردار کے ذریعہ انھوں نے عمری معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کا ذرہ دار معاشرے کو بنایا ہے جہاں غربت اور مجبوریوں کے باعث جوان لڑکیاں ازدواجی رشتہ میں بندھنے کے بجائے ویشیا بننے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ جہاں ہمارے سماج کے نام نہاد شرفا راپنی شہوت ہی پوری نہیں کرتے بلکہ ان کا استحصال اس حالت میں بھی کرتے ہیں۔

شانوجہ سے اس کی محبت، کوشلیا کی ماما کی نشاندہی کرتی ہے۔ شانوجہ کو کھائی میں پھینک دینے کی تجویز پر اس کے اندر جھپسی ماں کا دل مسوسہ رہ جاتا ہے۔ شانوجہ سے محبت کا جذبہ جا بجا دیکھا جاسکتا ہے۔ اس روڑے کو کھائی میں پھینکنے کی تجویز پر اس کے تاثرات دیکھے جاسکتے ہیں:

”وہ موقع محل دیکھ کر کبھی مسکرا کر رہ گئی ہے، کبھی شانوجہ کے

گال پر ٹھانچہ جڑ دیا ہے۔۔۔۔۔“

ایک گر آپ کا فیصلہ کن انداز میں جواب دیتے ہوئے اس کی ماما دیکھی جاسکتی ہے

جو اپنے سودے سے زیادہ شانوجہ کو ترجیح دیتی ہے:

”جناب یہ مواد میں بچے رات سے پہلے سوئے گا نہیں کیونکہ یہ دپہر کو

بہت سو کر اٹھتا ہے اور جب تک یہ جاگتا رہے گا میں کسی کی بھی نہیں

سو سکتی۔۔۔۔۔“

پیارے لعل کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لینے ہوئے کوشلیا، شانوجہ سے متعلق کہتی ہے: "اس کو سو جانے دو۔۔۔۔۔ اس کو کیوں کانٹوں میں گھسیٹا جائے یہی کیا کم ہے کہ اُس نے مجھ جیسی ماں سے جنم لیا ہے۔" لے

یہی نہیں، شانوجہ کی کراہ سن کر بے ساختہ پہونچنا اور پیارے لعل کا شانوجہ کے ساتھ غیر فطری تعلقات قائم کرنے پر اس کے تاثرات حقیقت پر مبنی ہے۔ اقبال متین نے اس کے تاثرات پیش کرتے ہوئے ماں کی ممتا جیسے جذبہ کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے:

"کوشلیا کی آنکھوں میں زمانے بھر کی دشت جیسے پناہ لینے
چلی آئی تھیں۔ اس کی آنکھیں گھائل ہرنی کی طرح وحشیانہ تھیں۔
۔۔۔۔۔ اس نے پھیل پھیل آنکھوں سے بلونت (پیارے لعل) کو دکھا
جو جلدی جلدی پتلون پہن رہا تھا۔۔۔۔۔ وہ جست لگا کر اٹھ اور
بلونت پر جھپٹی اس نے تابڑ توڑ دو چار گتے اور تھپہ بھلے لے
جڑ دیے۔" لے

اقبال متین نے یہاں ایک ماں کے غم و غصہ کی ترجمانی کی ہے، جو اپنے لڑکے کو اس ماقول قلمی دور رکھنا چاہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوشلیا شانوجہ کے غائب ہو جانے پر اور طرح طرح کی افواہیں سننے کے بعد گہرے رنج و غم کا اظہار کرتی ہے۔ ناولٹ بگوار کوشلیا کے تاثرات بڑے سلیقے سے پیش کرتا ہے، جب ایک ماں کی حیثیت سے اُسے معلوم پڑتا ہے کہ وہ ایک خان کی بیوی کی حیثیت سے زندگی گزار رہا ہے۔

مصنف اس موقع پر کوشلیا کے کردار کے عواہل و محرکات بتانے کی ناکامی کر رہا ہے جہاں ایک ماں کی آرزو و محبت، انا کے علاوہ اس کی مظلومیت اور کرب کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ جس کشمکش سے کوشلیا گزر رہی ہے۔ وہ کبھی اپنے ماضی کو یاد کرتی ہے کبھی اس حادثہ کا مجرم شازجہ کے باپ کو ٹھہراتی ہے کبھی سماج کے اُن سفید پوشوں کو نشانہ بناتی ہے جن کی وجہ سے اسے یہ پیشہ اختیار کرنا پڑا۔ انا ولٹ بنگار نے اس کے جذبات و احساسات کو بڑے نفیاتی پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔

شازجہ کا دفعتاً ماں کے سامنے پہنچ جانے کے بعد انا ولٹ بنگار نے کوشلیا کے غم و غصہ کا اظہار بڑے نفیاتی انداز میں کیا ہے۔ جہاں اس کے اندر چھپی ماں کی مائت کے جذبات و احساسات نمایاں ہیں :

”ماں مجھے ماں مت کہنا۔۔۔۔۔ میں تیری ماں نہیں ہوں۔
 اچھا ہوتا تو مر جاتا اور میں ماں پکارے جانے کے
 لیے ترس ترس کے رہ جاتی۔ میں سوچتی تھی کہ جب
 تو بڑا ہو گا تو مجھ سے کہے گا کہ کاش تم میری ماں نہ ہوتیں
 اور نخرے سینہ تان کر چلوں گی کہ میں بہر حال تیری ماں
 ہوں۔ ترے نہ کہنے سے کیا ہوتا ہے، لیکن آج مجھ جیسی
 ماں تجھ سے کہہ رہی ہے کاش تو میرا بیٹا نہ ہوتا۔۔۔۔۔
 تو نے میری زندگی کو اٹھا کر کھائی کے اندھیروں میں پھینک
 دیا ہے۔ تاکہ تجھے دیکھنے کے لیے زندہ نہ رہتی۔۔۔۔۔
 میں سوچتی تھی کہ شرم سے میرے سامنے بھی نہ آسکے گا۔
 لیکن تو کس قدر سفاک ہے۔ تجھے اپنے لیے پرکھتا دہلی تو نہیں
 لجا اور شرم کے لفظ تو نے شاید کبھی سنے ہی نہیں۔ تجھے آخری

ہو کیا گیا ہے شادو جہ.....»

ڈیر بالڈ کی تلاش میں کوشلیا جس دفت شادو جہ کے کمرے پر تاک کرتی ہے جہاں وہ اپنے بیٹے کا طنز برداشت کرتی ہے۔ پھر ماما بیدار ہو جانے کے بعد شادو جہ کے دل میں ماں کی محبت جگہ پید کر لیتی ہے۔ کوشلیا شادو جہ کو اپنے گھر لے جانے پر رضامند کر لیتی ہے۔ گھر پہنچنے کے بعد ڈیر بالڈ کے خط کو پڑھنے پر وہ ایسا محسوس کر رہی ہے گویا اس کی جمع کی رقم صرف اسی کام کے لیے تھی جس کے بارے میں ڈیر بالڈ نے خط میں تحریر کیا تھا۔ وہ کاکا اور شادو جہ سے نفرت کو کرتے ہوئے کہتی ہے :

”آج میری زندگی کسی کے کام آئی ہے کاکا میں بہت خوش ہوں..... ڈیر بالڈ کی اکلوتی بیٹی کی شادی ہے شادو جہ..... میں نے اس کے لیے اچھا سا برڈھونڈا تھا.....»

یہاں کوشلیا کی مسرت کے پس پردہ اپنے ماضی سے گریہ لگے محسوس کرتی ہے۔ کیوں کہ مالی تنگی کے سبب ہی اس کی زندگی برباد ہوئی ہے یہاں مصنف نے کوشلیا کے اندر چھپی ہوئی عورت کو نمایاں کیا ہے جسے اپنی رقم جانے کا غم نہیں بلکہ ایک لڑکی کے رشتہ ازدواج میں صرف ہونے کی خوشی ہے۔ مگر شادو جہ کے انکشاف کرنے پر کہ ڈیر بالڈ کے نہ کوئی لڑکا ہے اور نہ ہی کوئی بیوی، وہ حیران ہو جاتی ہے۔ اسے یقین نہیں آتا، لیکن جب اس پر اس کی جعل سازی اوڑھ

فراڈ واضح ہوتا ہے تو اس کے یقین کو دھچکا ہی نہیں لگتا بلکہ اپنی محروم زندگی سے ہمیشہ کے لیے الگ ہو جاتی ہے۔ ناولٹ بنگارنے کو شلیا کی موت کے ذریعہ اس کے خروج جذبات سے پُرماں کی ترجمانی کی ہے جسے نہ محبت کا سکھ حاصل ہوا نہ ہی ماسکا کا کو خلیا کے کردار کی نشوونما فطری اور نفسیاتی انداز میں بڑی فنی چابکدستی سے کیا گیا ہے جہاں کردار میں زندگی پائی جاتی ہے جو ہمارے معاشرے سے ابھرنے والا کردار ہے۔ جہاں سماج کی بے راہ روی کا شکار بنی ہے۔

ان کرداروں کے علاوہ ڈیر بالڈ، ہنسن، سمصام اور سکا کا کے کردار بھی ناولٹ میں اپنا رد ادا کرنے کے بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ افراد ہماری زندگی اور معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔

زبان کے لحاظ سے چراغ تہہ داماں، میں نقائص موجود ہیں۔ ناولٹ میں کرداروں کی اپنی زبان کا ہونا لازم ہے، مگر اس ناولٹ میں تمام کرداروں کی ایک ہی زبان محسوس ہوتی ہے، جہاں مصنف کا شاعرانہ جذبہ حاوی ہے۔ مکالمے دلکش اور برجستہ کرائے گئے ہیں جو کرداروں کے افکار و نظریات کو واضح کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ اسلوب دلائل و نیز اور خوب صورت، میں مسئلہ کے اعتبار سے چراغ تہہ داماں "اردو ناولٹ کے ارتقار میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔"

بے جڑ کے پودے | بے جڑ کے پودے، (۱۹۷۱)، سہیل عظیم آبادی کا ایک اہم ناولٹ ہے۔ نقادوں کی بے اعتنائی کی وجہ سے مقبول نہ ہو سکا۔ شاعر ناولٹ نمبر میں شائع ہونے کے بعد یہ ناولٹ کتابی شکل میں بھی چھپا۔

بے جڑ کے پودے، کو بیشتر نقاد طویل افسانہ اور ناول کی صف میں رکھتے ہیں مگر بعض نقادوں نے اسے کامیاب ناولٹ بھی گردانا ہے۔ جبکہ اسے ناولٹ

کہنا ہی زیادہ درست ہے۔ فنی نقطہ نظر سے اس میں کوئی ندرت نہ رہی اگر مسئلہ کے لحاظ سے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ بہار کے شہر راجپوت کے چھوٹے سے کسبوس پر چند مخصوص کردار کے توسط سے زندگی اور سماج کے جنس اور بھوک سے پیدا شدہ ناجائز بچوں کے مسئلہ کو اٹھایا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ان کے مخصوص گوشے بھی رونما ہوتے ہیں۔ نادلت کے اجزائے ترکیبی کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر بے جڑ کے پودے اکاثر تخریب کیا جائے تو اس امر کی نشاندہی از خود ہو جائے گی۔

ظاہر ہے نادلت نگار اپنے عصری عہد کے معاشرے میں زندگی گزارتا ہے اور اپنے معاشرے کے متعدد مسائل کی ترجمانی کرتا ہے۔ ”جنس“ ہمارے زندگی اور معاشرے کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ علاوہ ازیں اسی بے راہ روی کی وجہ سے ناجائز بچے کا مسئلہ بنا ہے جسے سماج ”حرامی“ سمجھ کر نفرت کرتا ہے۔ ہیلن عظیم آبادی نے اس مسئلہ کو اپنی تخلیقی صلاحیت کے ذریعہ نمایاں کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے جڑ کے پودے اکاثر راقم الحروف اردو کے اہم نادلت میں کرتا ہے۔

بے جڑ کے پودے اکاثر ناول اپنی شہر میں مقیم ایک مشن کپاؤنڈ پر محیط ہے۔ مشنری یہاں کے آدمی دایسوں کی غربت کو دیکھتے ہوئے ان کی زندگی بہتر بنانے کے لیے ہر ممکن سہولتیں فراہم کرتی ہے۔ اسکول اور یتیم بچوں کی پرورش کا بھی بندوبست مشن کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔ تاکہ دوسرے بچوں کی طرح آفٹ اور نوناک بھی پرورش ہو سکے۔ مشنر سہا یہ اقدام بڑے رازدارانہ انداز میں کرتا ہے۔ آفٹ اور نوناک ایک دوسرے سے بے حد پیار کرتے ہیں۔ دونوں کے ذہن و شعور میں پختگی اور نشوونما ہوتے ہی یہ جذبہ محبت آگے ہی نہیں بڑھتا بلکہ دونوں مشن کے مظالم اور اس کے حصار میں قید ہونے کی وجہ سے ذہنی طور پر ٹوٹتے ہیں، مگر بے بس رہتے ہیں۔ مشن کے پادری بشپ بس جون کی من مانی، ان دونوں کو بالکل پسند نہیں آتا

لہذا اسکا پادری فریڈی کے درغلانے پر ان دونوں کو مشن کے کسپاؤنڈ سے نکال دیا جاتا ہے۔ دونوں آکر مسٹر سنہا کے یہاں پناہ لیتے ہیں۔ دونوں کی محبت دیکھتے ہوئے مسٹر سنہا ان دونوں کو الگ رکھنے کے لیے حصول تعلیم کی غرض سے کلکتہ اور الہ آباد بھیج دیتے ہیں اور ان دونوں کے اخراجات برداشت کرتے ہیں۔ دونوں مسٹر سنہا کی محبت اور کرم فرمائی سے بے حد متاثر ہوتے ہیں۔ تعلیم حاصل کرنے کے بعد دونوں کی شادی کی تجویز کہانی کو ایک نیا موڑ دیتی ہے۔ جہاں اس بات کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ یہ دونوں بچے مسٹر سنہا کے، میں چھوٹا پنا گناہ پوشیدہ کرنے کے لیے، انھیں مشن میں ڈال دیا تھا۔ پس انھیں تالنے بانے پر کہانی بنی گئی ہے۔

نارٹ کا پلاٹ بے حد مربوط اور منظم ہے۔ مقصد کو بروئے کار لانے کے لیے واقعات و ترتیب میں روانی کے ساتھ ہی ساتھ جاذبیت اور انفرادیت پیدا کی گئی ہے۔ جو نارٹ کے پلاٹ کا وصف ہے۔ عیسائی مشنری سے متاثر معاشرے سے مواد لیا گیا ہے۔ البتہ زمان و مکان پر توجہ نہیں دی گئی ہے۔ عیسائی معاشرے کی اندرونی ماحول کی عکاسی بھی مکمل نہیں ہے۔ پھر بھی زندگی اور سماج کے ناجائز اولاد کے مسئلہ کو بڑے سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے بے جڑ کے پودے، میں کوئی جدت نہیں ملتی۔ نارٹ نگار نے اپنے کرداروں کا انتخاب اپنے عہد کے معاشرے سے کیا ہے کیونکہ نارٹ کے لیے ضروری ہے کہ اس کے کردار سماج کے جیتے جاگتے پیکر ہوں۔ جن میں زندگی کی حرارت محسوس کی جاسکے۔

آرٹسٹ اور نورا کے کردار ہمارے سماج کے بے گناہ ناجائز بچے (جرائمی بچوں) کی نمائندگی کرتے ہیں۔ دونوں کردار کے مسئلے ایک ہیں۔ دونوں کی پرورش

عیسائی رشن کیا دُنڈ میں ہوتی ہے۔ آرٹسٹ اور نورائیکردوں یتیم بچوں کی طرح زندگی گزارتے ہیں سگر جوں جوں ذہنی شعور کی نشوونما ہوتی ہے بتدریج ان کے افکار و نظریات میں تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ رشن میں ہو رہے مظالم اور استحصال کیخلاف جو ردِ عمل پیدا ہوتا ہے عین فطری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ماحول میں دونوں اپنے آپ کو مجبور و بے بس تصور کرتے ہیں۔ بیجا پابندیاں ان کے اندر کچھ کرنے اور اُگے بڑھنے کا جذبہ پیدا کرتے ہیں۔ وہ رشن کی خامیوں کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ آرٹسٹ اور نوراکے کردار رشن میں پروش پانے والے ان تمام بچوں کی بھونڈا نہا سہنگی کرتے ہیں جو بغیر جرّ کے پودے ہونے کے باعث ذہنی طور پر ٹوٹ رہے ہیں۔ آرٹسٹ کے جذبات و احساسات کو ہست عظیم آبادی نے نفسیاتی انداز میں پیش کیا ہے :

”اس نے خود کو ایسا پودا محسوس کیا جو پھیلنا جا رہا تھا۔
مگر جس کھجڑے ہی نہیں۔ اس پھیل کی طرح جو دوسرے
پیڑ پر پھیل جاتی ہے اور اس کی جڑ کہیں نہیں
ہوتی۔“

آرٹسٹ کے افکار و احساسات ہی نوراکے احساسات ہیں تقریباً دونوں کا نظریہ ایک جیسا ہے۔ دونوں کرداروں کی نشوونما اس دھنگ سے کی ہے کہ دونوں کے افکار و نظریات کے ساتھ ہی ساتھ جذبات و کیفیات بھی نمایاں ہو جاتے ہیں۔ جرّی خوبی یہ ہے کہ دونوں کی محبت پاکیزہ الفت ہی نہیں، بلکہ اعلیٰ تسلیم حاصل کرنے اور آزادانہ فضا میں زندگی گزارنے کے ساتھ ہی ساتھ عزم و حوصلہ کا جذبہ بھی

دیکھا جاسکتا ہے۔ عبدالغنی بے جڑ کے پودے کے کرداروں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "آئسٹ اور نوراکے کردار بھی شریفانہ اور حوصلہ مندانہ ہیں یہ دونوں زندگی میں کچھ کرنا اور آگے بڑھنا چاہتے ہیں۔" ۱۰

سہیل عظیم آبادی نے دونوں کرداروں کی نشوونما حقیقی اور نفسیاتی پیرائے میں کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب دونوں کی محبت راحت میں تبدیل ہونا چاہتی ہے اسی وقت حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ دونوں حقیقی بہن بھائی ہیں۔ یہ سانچہ کرداروں کو ایک عجیب و غریب موڑ پر کھڑا کر دیتے ہیں۔ ناولٹ نگار اس سانچہ کا مرکب عصری سماج کو ٹھہراتا ہے جس کی نمائندگی مسٹر سہا کرتے ہیں۔

مسٹر سہا ہی اس ناولٹ کا مرکزی کردار ہے جو بہر حال ہمارے سماج کا فرد ہے مسٹر سہا کا کردار ہمارے سماج کے اعلیٰ تعلیم یافتہ دانشور طبقے کی بزدلی کی عکاسی کرتا ہے۔ ناولٹ نگار نے سہا کے کردار کی تعمیل نواز شریف اور کریم النفس کے روپ میں کی ہے۔ خاندان کی رسومات و روایات کے خلاف شادی کرنا اور بیوی کے موت کے بعد دوسری شادی نہ کرنے کا فیصلہ اس کی شرافت کا مظہر ہے، مگر فطری خواہشات کی تسکین کے لیے اس کا گھر کی ملازمہ کے ساتھ جنسی تعلقات بڑھا کر ناجائز طور پر آئسٹ اور نوراک کی ولادت اس کی جنسی جبلت کا مظہر ہے۔ مسٹر سہا کا کردار ایک طرف ترقی پسند اور شریف انسان کے روپ میں آگے بڑھتا ہے تو دوسری طرف معاشرے کے خوف سے ملازمہ سے شادی نہ کرنا اور اپنے گناہوں کو چھپانے کی خاطر بچوں کو مشن کے حوالہ کر دینا اس کی کمزوری ٹھہرتی ہے۔ بالآخر زندگی کے ایسے مقام بھی آجاتے ہیں کہ انسانی حقائق سے انحراف نہیں کر پاتا اور مجبور ہو کر اپنے گناہوں کا

پردہ فاش کر دیتا ہے۔

سرسنہا اپنی اولادوں کو بے جڑ کے پودوں سے تعبیر کرانے کے گتہ کو برداشت کر لیتا ہے مگر اس گھناؤنے گنا کبیر داشت نہیں کر پاتا کہ یہ بھائی بہن انجانے میں زن و شوہر کے رشتہ میں بندھ جائیں۔ بالآخر وہ اپنے بچوں کے سامنے اپنی اخلاقی بزدلی اور کمزوری کا اعتراف کرتا ہے۔ انسانی فطرت سنہا کی انسان پرستی کو مجروح کر دیتا ہے۔ بعد المغنی لکھتے ہیں: ”سرسنہا کی اجازت اور اس زندگی، نامعلوم رفیقہ حیات اور ناجائز اولاد کے باوجود یہ ان کے ساتھ قدرت کا ایک بھیانک انتقام ہی ہے۔“

اپنے دوست انظہر کے نام لکھا گیا خط اس کے صہنی تعلقات اور اس کے نتائج پر اپنا نظریہ واضح کرتا ہے۔ دراصل سنہا کا یہ خط ناولٹ کا فلسفہ پیش کرتا ہے۔

مس گرن کا کردار تاثیر و تاثر سے پُر ہے جو شادی کے خواب نہ پورا ہونے کے بعد بقیہ زندگی بلا غرض، نفس کشی اور درد مندوں کے ساتھ یتیم بچوں کی پرورش بالکل ماں کی طرح کرتی ہے۔ مس گرن کا کردار اس لحاظ سے مکمل اور جاندار ہے۔ ناولٹ میں مکالمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کیوں کہ مکالمے سے ذریعہ ہی کرداروں کی ذہنی و دلی کیفیات و جذبات اور نفسیات ابھر کر سامنے آتی ہے۔ مکالمے پر عمل فطری اور دلچسپی سے پُر ہیں۔ کرداروں کے شخصیت کی مصوری میں بعض اوقات ناولٹ نگار جذبات سے کام لیتا ہے۔ زبان صاف ستھری اور انداز بیان اثر پذیر ہے۔ بیانہ میں لکھا یہ ناولٹ ہمارے سماج کا ایک اہم مسئلہ اجاگر کرتا ہے۔

مدار (۱۹۸۱) حیات اللہ انصاری کا ہی نہیں بلکہ اردو کا ایک اہم ناولٹ ہے مگر ابھی
مدار تک اس کا شمار طویل افسانوں اور ناولوں میں ہی کیا گیا ہے۔ حیرت کی بات
 ہے کہ اردو کے دانشوروں نے اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت کی طرف کوئی توجہ نہیں
 دی، البتہ بعض نقادوں نے اسے ناولٹ کا نام ضرور دیا۔ لیکن اس کے فن سے کوئی بحث
 نہیں کی۔ ناولٹ کا مصنف 'مدار' سے متعلق لکھتا ہے:

"میں چلا تو تھا اتر پردیش اردو اکادمی کی شب افسانہ" (مئی ۱۹۷۸ء)

کے لیے ایک چھوٹا سا افسانہ لکھنے اور وہ لکھ بھی دیا اور پڑھ بھی دیا۔ مگر پھر
 وہ پھیلنے اور پڑھنے لگا اور ہوتے ہوتے آپ ہی آپ ایک چھوٹا سا ناول
 بن گیا۔" ^۱

مصنف کا یہ بیان خود اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ انھیں ناولٹ کے فن سے ذاتی
 نہیں۔ ظاہر ہے کہ فن کار کسی تکنیک کا غلام نہیں ہوتا اس نے تو بس چھوٹا سا ناول کہہ کر
 بات ختم کر دی مگر بطور صنف ادب 'مدار' کا تجزیہ کرنے پر پتہ چلے گا۔ مدار میں وہ ساری
 خصوصیات باقاعدگی کے ساتھ پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہا جائے گا۔ اب بنیادی
 سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ 'مدار' میں وہ کون سی خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کی بنا پر اسے
 ناولٹ کے زمرے میں رکھا جائے۔ ظاہر ہے ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ اور
 اس کے مخصوص پہلوؤں کو مختصر کینوس پر، چند کرداروں کی مدد سے نمایاں کرتا ہے۔ 'مدار'
 کو ناولٹ کی اس کسوٹی پر رکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس
 پر حیات اللہ انصاری نے اپنے عصری معاشرے کے زبان جیسے اہم دناگزیر مسئلہ اور اس
 کے مختلف النوع گوشوں کو اپنے مشاہدہ اور فنی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے جس میں

ایک تنظیم پائی جاتی ہے مصنف نے بڑے موثر اور دل پذیر پیرائے میں زبان کے اس مسئلہ کو نقطہ عروج پر پہنچایا ہے۔ غالباً یہ اردو کا واحد ناولٹ ہے جو مسئلہ کی نوعیت سے منفرد اور اچھوتا ہے۔

ناولٹ کا کینوس ہندوستان سرحد پر پھیلا ہوا ہے۔ دو مخصوص کرداروں کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے کہانی کی ہیروئن روز جوگنی میں اپنے ماں باپ سے جدا ہونے کے بعد ڈاکوؤں کی جھنسی ہوس کے بعد درد برد بے پناہ جسمانی جھنسی اور جذباتی مصائب سے گزرتی ہے۔ اسے کوئی ایسا شخص نہیں ملتا جو اس کے دکھ کو سن سکے یہی وجہ ہے کہ وہ خود بخود اپنے آپ کو اپنا ہی دکھرا سنا کر ڈھالیں دیتی ہے۔ انگریز پادری روز کی ایک فوجی افسر سے ملاقات کرانے کے بعد اسے اس کے وطن چھوڑنے کی سفارش کرتا ہے۔ روز ایسے ماحول میں پر دان چڑھی، جہاں اس کی زبان سمجھنے والا کوئی نہیں ملتا۔ تھوڑی بہت انگریزی سمجھنے کے بعد وہ زندگی گزارتی ہے، مگر فوجی افسر کے ساتھ گائیڈ کرنے اور پھر اس کے ساتھ وطن جانے کے سفر میں اسے فوجی افسر کی ہمدردیاں پا کر اس سے محبت ہو جاتی ہے۔ وہ اسے اپنی سرگزشت سناتی ہے مگر جذبات میں آنے کے بعد وہ یہ بھول جاتی ہے کہ فوجی افسر اس کی زبان نہیں جانتا۔ بالآخر وطن پہنچنے کے بعد اس لڑکی سے محبت کرنے والے دو افراد ہوتے ہیں۔ ایک کے پاس دولت، حسن، جوانی اور راحت مگر زبان نہیں اور دوسرے کے پاس اور چیزیں مفقود ہونے کے بعد زبان رہتی ہے۔ روز عجیب کشمکش میں مبتلا ہونے کے بعد موخر الذکر عاشق پر فوقیت دیتی ہے تاکہ وہ اپنی زندگی کی بیاسا سکے۔

پلاٹ سادہ اور سلیس ہے۔ قصہ پن اور تجسس کے ذریعہ کہانی اپنے نقطہ عروج پر پہنچتی ہے۔ جہاں قاری ایک جملہ کا محسوس کرنے کے بعد بھی محظوظ ہوتا ہے، پلاٹ پر مصنف کی پوری گرفت رہتی ہے نتیجتاً اس ناول میں کہیں بھی بھول نظر نہیں آتا۔ طرزِ تہر

برتاؤ، ایکشن و تربیت، اتحاد و تاثر، داخلی تاثرات جیسے عنصر 'مدار' میں موجود ہیں جو ایک بہترین ناولٹ کی بنیادی خوبیاں قرار پاتی ہیں۔

ناولٹ کی کامیابی کا دار و مدار کردار نگاری پر مرکوز ہوتا ہے۔ زیر بحث ناولٹ میں حیات اللہ انصاری نے ناولٹ کے کرداروں کی تخلیق کرتے وقت کردار نگاری کے ان لوازمات کو بڑی احتیاط سے برتا ہے۔

ناولٹ کی ہیروئن روزی مرکزی کردار ہے جس کے محور پر پوری کہانی گھومتی ہے۔ یہ پہاڑی لڑکی تیرھ یا تیرا کے دوران اپنے والدین سے جدا ہو کر ڈاکوؤں کی گرفت میں پہنچ جاتی ہے۔ روزی اپنی کمسنی اور بے زبانی کی وجہ سے ڈاکوؤں کی مشترکہ داشتہ اور خادمہ (رکھیل) بن کر مصائب برداشت کرتی ہے۔ ڈاکوؤں کے ماحول میں اسے کوئی ایسا ہمدرد نہیں ملا جو اس سے محبت کا سلوک کرے۔ اسی کشمکش میں یہ نو سال لڑکی پندرہ بیس سال میں پہنچ جاتی ہے۔ بازار سے سامان خریدنے کے بہانے وہ ڈاکوؤں کی زد سے نکل کر 'لاما گڈھ' پہنچتی ہے۔ لاما گڈھ میں اس کی ملاقات کرشچین مشن کے کرائسٹ سے ہوتی ہے۔ کرائسٹ اس لڑکی کے مصائب سننے کے بعد متاثر ہوتا ہے اور اسے مشن میں داخل کر لیتا ہے۔ یہیں اس لڑکی کو روز کا نام دے کر کرشچین بنایا جاتا ہے مشن کی ایک انگریز عورت روز کو خادمہ بنا لیتی ہے اور اسے طور طریقے سکھانے کے ساتھ ہی ساتھ انگریزی زبان بولنا سمجھاتی ہے۔ روز اپنی بپا کرائسٹ اور آئنٹی کو سنا کر دل کا عباد نکالنا چاہتی ہے مگر یہ لوگ اسے صبر کی تلقین دیتے ہوئے، بات کو کاٹ دیتے ہیں۔ ڈاکوؤں کے یچ اس نے تبتی بولی بولنی سیکھ لی تھی، مگر اس کی زبان جاننے والا کوئی شخص نہیں جسے وہ اپنی سرگزشت سنا سکے۔ اسی اشار میں کرائسٹ کا بھتیجا روز کی عصمت درمی کرتا ہے پھر بھی کرائسٹ اسے نظر انداز کر کے، اس کی شرافت اور محبوری سے متاثر ہو کر، اسے مشن سے باہر نہیں کرتا بلکہ روز کو اس کے وطن بھینچنے کی فکر میں رکھتا

دہتا ہے۔

روز کے کردار کی نشوونما بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ فوجی افسر سے روز کو وطن پہنچانے کی گزارش کرتے ہوئے کرائسٹ اس سے متعلق جو کچھ کہتا ہے اس سے روز کی سیرت اور مجبوری کے پہلوؤں کی ترجمانی ہو جاتی ہے۔ کرائسٹ کہتا ہے :

"اب روز کو یہاں رہتے ہوئے پانچ سال ہو گئے ہیں تجربے کی بنا پر کہہ سکتا ہوں کہ یہ کسی شریف گھرانے کی لڑکی ہے۔ دس سال ڈاکوؤں میں رہنے کے باوجود اس کی عادتیں نہیں بگڑی ہیں۔ یہاں آنے کے بعد ایک بار بدھلنی کا شکار ہو گئی تھی مگر ہم لوگ ایسی حرکتوں کو مجرم کی مجبوریوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں..... ایسی غلطی پھر نہیں کرے گی معاف کر دیا۔..... اب میری درخواست یہ ہے کہ آپ اس لڑکی کو اپنے ساتھ لیتے جائیں اور اس کے گھر پہنچا دیں..... روز سے جو حرکت سرزد ہو گئی تھی اس کو محبت نہ سمجھیے۔ اس بچاری کی حالت اس پرندے کی سی ہے جو آندھی میں بھٹک گیا ہو، اپنا گھونسلہ نہ مل پا رہا ہو اور شام ہو رہی ہو۔ اس حالت میں جو بھی چٹان ملے گی اسی پر بسیرا کر لے گا۔ لیکن جہاں صبح ہوئی وہ پھر گھونسلے کی تلاش میں سرگرداں ہو جائے گا۔ روز کی تھکی آتما کو اگر قرارا سکتا ہے تو صرف اپنے گھر پہنچ کر..... ان حالات میں روز کی شادی ہونے سے رہی۔ اگر وہ پھر بدھلنی کا شکار ہو گئی تو مجبوراً اسے گرہا سے الگ کر دینا ہو گا۔ یہاں روز کا اور ذرائع آمدنی کا سخت قحط ہے۔ اب سمجھ لیجئے، میں کیوں اسے اس کے وطن بھیج دینا چاہتا ہوں۔"

یہاں ناولٹ کی عبارت نقل کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ روز کے کردار کے افعال و اعمال کی گتھیاں ابھر سکیں۔ حالات کی ستم ظریفی اور مصائب کے باوجود وہ زندہ رہنا چاہتی ہے اس کے ذہن و شعور میں بس ایک ہی بات گردش کرتی رہتی ہے۔ وہ کسی کو سنا سکے، اپنے وطن پہنچنے کے لیے وہ فوجی افسر سے کہتی ہے کہ:

"بس آپ دیا کیجئے۔ اس بے وطن کو وطن دلا دو یا پو شاب....."

فوجی افسر کے ساتھ روزی بحیثیت مترجم نئی بستی جاتی ہے۔ دوران گفتگو روزی کے اندر پھپی ہوئی خواہشات اور جذبات لاشعوری طور پر آجاتے ہیں اور اس کی شخصیت کے گونا گوں پہلو ظاہر ہوتے ہیں۔ روز کم پڑھی لکھی مگر ہر موضوع پر باتیں کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ فوجی افسر کے متعدد سوالوں کا جواب اپنی مخصوص انگریزی کے ساتھ ہی ساتھ حرکات و سکنات سے مفہوم واضح کرنے کا ڈھنگ معلوم رہتا ہے۔ یہی لوگوں کے عشق و محبت، مذہب، بدظنی، رسم و رواج، ان کی حقیقت پسندی اور حماقتوں، سب پر روشنی ڈالتی ہے۔ روز ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد ہی مانتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فوجی افسر اس کے مزاج و اطوار سے متاثر ہو کر اس سے خوش خلقی سے پیش آتا ہے۔ نئی بستی دکھانے کے بعد دوران سفر اس کی باتوں اور طور طریقے سے اس کے کردار کی گتھیاں کھلتی جاتی ہیں۔ ڈاکوؤں کے بیچ کچھ دن زندگی گزارنے کی وجہ سے جہاں اسے متعدد قسم کی جسمانی و جنسی آزار برداشت کرنے پڑے، وہیں اس کے اندر ایک عزم و استقلال نے بھی جنم لیا۔ سفر کے دوران ڈاکوؤں کے حملہ کے خدشہ میں وہ بہت محتاط رہتی ہے۔ روز پہاڑی سفر میں پیش آنے والے پُر خطر خدشات سے مقابلہ کرنے کے لیے فوجی افسر کو مشورہ بھی دیتی ہے۔

روز تیرکمان چلانے میں ماہر رہتی ہے۔ فوجی افسر کا 'بستول' دینے کے بعد صبح نشاہ لگانا

یہاں حیات اللہ انصاری نے اس کے جذبات کو اجاگر کرتے ہوئے اس کی بیزاری اور مایوسی کو بڑے اچھے ڈھنگ سے فریم کیا ہے جو کسی کو اپنا سمجھنے کے بعد اپنی بیتا سنا چاہتی ہے۔ اسے کوئی ایسا شخص نہیں ملتا جو اس کی سرگزشت کو سن کر اس کے دل کے بوجھ کو ہلکا کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود ان واقعات کو سوچ سوچ کر آنسو بہاتی ہے۔ وہ کسی سے زبان نہیں کھولتی۔ فوجی افسر کی خواہش پر روز اپنی بیتا اپنی مخصوص زبان انگریزی میں سناتی ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں وہ دلزدہ منظم کا بیان کرتے کرتے غصے اور جوش میں اپنی رانوں پر دو تھپ مار مار کر اپنی مادری زبان میں روانی سے بولنے لگتی ہے۔ یہاں اس کا اپنی زبان میں اپنی سرگزشت بیان کرنا عین فطری ہے، کیوں کہ اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی ہر شخص اپنی مادری زبان میں جس خوش اسلوبی سے ادا کر سکتا ہے وہ پرائی زبان میں ممکن نہیں۔ یہاں حیات اللہ انصاری نے مرکزی کردار کے اسی کرب کو نمایاں کیا ہے۔ روز کو اس جذباتی عالم سے آشنا بھی پتہ نہیں رہتا کہ وہ جس شخص سے ہم کلام ہے۔ وہ اس کے زبان سے نابلد ہے۔ نادولٹ نگار نے بڑی خوب صورتی سے زبان کے اس مسئلہ کو مرکزی کردار کے ذریعہ واضح کیا ہے۔ مصنف نے روز کی مادری زبان کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالی ہے، جہاں وہ انگریزی زبان کے بجائے اپنی بولی میں ان مصائب کو غیر شعوری طور پر بیان کر کے اپنے دل کی بھڑاس نکالتی ہے۔ روز اپنی بیتا سنانے کے بعد ایک طرح کا سکون محسوس کرتی ہے، مگر اس کی تشنگی ختم نہیں ہوتی۔ وہ فوجی افسر سے کہتی ہے کہ:

”رات تم نے میری بیتا سن لی، یہ بہت اچھا کیا۔ یہ باتیں نہ تو اب سے پہلے کبھی میری زبان پر آئی ہیں اور نہ میں اپنی بیتا پر کسی کے سامنے روئی ہوں۔ مجھے عبرت ہو رہی ہے اپنے دہنے پر..... بابو.....“

’روز‘ مصیبت زدہ فرد ہے لیکن اس پر بھی اس میں اتنی خودداری ہے کہ وہ کسی سے ترس کی بھیک نہیں مانگتی..... مگر یہ بتاؤ اتنی دیر تک

جیسی چلائی اور روئی اور جانے کیا کیا کہا، تم کچھ سمجھے بھی.....“

یہاں روزی، کی شخصیت کے علاوہ اس کی خودداری اور زبان کو نادلٹ نگار نے نفسیاتی طریقے سے پیش کی ہے۔ یہ ایک نفسیاتی تجربہ ہے کہ انسان کسی ایک شخص کی وجہ سے پیش آئے حادثات و واقعات سے دوچار ہونے کے بعد اس فعل کے تمام اشخاص سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ روزی پر مرد ذات نے اتنے مظالم ڈھائے کہ وہ ہر مرد کو اسی زاد یہ نگاہ سے دیکھتی ہے، مگر فوجی افسر کی ہمدردی اور مخلصانہ رویہ کے بعد اسے اپنا نظریہ بدلنا پڑتا ہے۔ حیات اللہ انصاری نے روزی کے اندر بھی ہوئی محبت کے جذبات کو فطری انداز میں اجاگر کیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات حقیقت پر مبنی ہیں جو ہر مظلوم عورت کے دل میں پیدا ہوتی رہتی ہے۔

روزی یہ بھی سوچتی ہے کہ کہیں یہ شخص بھی اس احسان کا بدلہ میرے جسم سے وصول نہ کرے، لیکن دس روز مسلسل ساتھ گزارنے کے باوجود روزی کو اپنا فیصلہ بدلنا پڑتا ہے۔ روزی کو ہر ستم زدہ عورت کی طرح مستقبل قریب میں آنے والے واقعات کا علم رہتا ہے۔ اس نفسیاتی کشمکش کو حیات اللہ انصاری نے بڑی ندرت سے اس نادلٹ میں اجاگر کیا ہے۔ روزی فوجی افسر کی محبت کا موازنہ ان وحشی مردوں سے کرتی ہوئی بے اختیار مافیہ میں پہونچ جاتی ہے جہاں اس پر بیٹے ہوئے مظالم کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یہودیہ فطری ہے۔ روزی بے اختیار اپنی مخصوص زبان میں ان لوگوں کو نکالیاں دیتی ہوئی، جذباتی ہو جاتی ہے۔ روزی کے اس جذباتی رد عمل کو ظاہر کرتے ہوئے مصنف اس کے تاثرات کی ترجمانی کرتا ہے:

”پھر تو اس کے منہ سے اپنی بولی کے الفاظ کا آبشار جاری ہو گیا اور آنکھوں سے آگ برسنے لگی۔ وہ اپنی زبان میں واقعات پر واقعات بیان کرتی تھی

چلی جاتی..... پھر درِ ذاک لہجہ میں اپنے پیٹ کی طرف اشارہ کر کے کچھ کہنے لگی.....

شدتِ جذبات میں اپنی مخصوص زبان کے ذریعہ اس کا بار بار پیٹ کی جانب اشارہ کرتا اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ اس نے متعدد بار اسقاطِ محل کرایا تاکہ ناجائز پر اس کی کوکھ میں جہنم نہ لے سکے۔

فوجی افسر سے محبت ہو جانے پر تو وہ اس کے ساتھ دن و شب کی طرح رہنے لگتی ہے۔ شادی کے ارادے کے بعد اس کے خیالات و جذبات ایک بادِ قایم کی طرح ہوتے ہیں۔ متعدد قسم کی فرمائش اور خواب کے محل اسے سکون و راحت دیتے ہیں مگر اس کے ساتھ فوجی افسر کے گھر جانے سے قبل اپنے وطن جانے کی تمنا اس کے دل سے نہیں جاتی وہ بار بار اپنی زبان اور اپنے وطن کی لذت محسوس کر کے فوجی افسر کے اندر یہ جذبہ بیدار کرنا چاہتی ہے کہ وہ بھی اس کی زبان سیکھ لے۔ تاکہ وہ اپنی بیٹا اسے اپنی زبان میں سنا سکے۔ بالآخر وہ — فوجی افسر کی ہر بات اس شرط پر منظور کرتی ہے کہ وہ پہلے میری زبان سیکھ لے۔ اپنے وطن پہنچنے پر وہاں کے پیڑوں کی تھک چڑیلوں کی آواز اور مخصوص آب و ہوا سے متاثر ہوتی ہے۔ وہ اپنے والدین سے ملنے سے قبل سوچتی ہے کہ کہیں وہ مجھے پہچاننے اور قبول کرنے سے انکار نہ کر دیں۔ روز کی اس کشمکش کی ترجمانی ناوٹ میں فنی پیرائے میں نمایاں کی گئی ہے۔

روز کا کردار ایک مظلوم، ستم رسیدہ عورت کی بھرپور ترجمان ہے جسے زندگی گزارنے کے لئے ایک ایسے شخص کی ضرورت ہے جو اس کا شریکِ حیات بن سکے۔ یہی وجہ ہے کہ فوجی افسر سے محبت ہو جانے کے بعد وہ اس کی رکھیل بننا بھی گوارہ کر سکتی ہے۔ یہ ہر عورت کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کا کوئی شریکِ حیات ہو۔ روز کے کردار کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ وہ زندگی

سے جدوجہد کرتی رہتی ہے۔ ایک عزم اس کی سرشت میں شامل ہو جاتا ہے۔ روز کی ساری خواہشات پوری کر دینے کا وعدہ لیتے ہوئے فوجی افسر کی انگریزی زبان سیکھنے کی پیش کش پر اس کا رد عمل فطری رہتا ہے۔ وہ چڑھ کر کہتی ہے۔ ”تم کیوں نہ میری مادری زبان سیکھ لو؟“ اس امر کی ترجمانی کرتی ہے کہ روز کی دلی آرزو اس کی مادری زبان ہے تاکہ وہ اپنے اس جیون ساتھی کو اپنے گزشتہ دنوں کی بتا اپنی زبان میں سنا سکے جو کسی پرانی زبان سے ممکن نہیں تھا۔ اپنی زبان کی لذت اور اہمیت سے وہ بار بار اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ مثال کے طور پر تاڑ کی ہلک کے لیے مخصوص لفظ مرغے کی آواز اسی طرح اس کی پہاڑی زندگی کے نہ جانے کتنے ایسے الفاظ ہیں جن کا دوسری زبان میں ترجمہ ممکن ہی نہیں۔ روز کہتی ہے کہ ہم لوگوں کی زبان میں ہر چیز کا نام ہے۔ اس ہلک کو ہم لوگ (——) کہتے ہیں۔ میں جانے کب سے یہ حسرت لئے تڑپ رہی ہوں کہ اپنی زبان کا ایک ہی لفظ اچھے لفظ کے ساتھ کسی کے منہ سے سن لوں۔ اتنا چھوٹا سا، پیارا سا لفظ بھی تم با بوا دانہ کر سکتے۔“

روز اپنے سماج کے خوف سے فوجی افسر کو اپنے وطن کے ایک میدان میں خیمہ لگا کر ٹھہرا دیتی ہے۔ اسے اپنے لوگوں میں ملنے کے بعد بہت کچھ بھوٹ بونا پڑے گا، اسی لئے وہ اسے اپنے ساتھ نہیں لے جاتی۔ روز وعدہ کرتی ہے کہ وہ صبح تڑکے گھر سے واپس آکر اس کے ساتھ چلی جائے گی۔

ناورٹ بنگار نے روز کے کہ دار کو پایہ تکمیل پر پہنچاتے وقت بڑے ڈرامائی انداز سے کام لیا ہے۔ گھر میں داخل ہونے پر نہ اسے والدین ملتے ہیں اور نہ خاندان والے درود پڑا اس کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ اب وہاں ایک دفتر ہے جس میں ایک ادھیڑ عمر کا ایک شخص ملتے ہے جو اس کی مادری زبان بولتا ہے۔ گھر کی یاد، جب روز کے دل کے زخموں کو پھیر دیتے

ہیں تو وہ بے اختیار اپنی بیٹا اسی شخص کو سنانے لگتی ہے۔ روز فوجی افسر کو بھول کر دس روز تک اپنی بیٹا اس شخص کو سنا رہی ہے۔ ادھیڑ آدمی اس کو دلاسا دیتا ہے۔ اب آواز کے سامنے دو محبت کرنے والے ہیں۔ ایک اس کا ہمدرد و مخلص عاشق، جس نے اسے وطن تک پہنچایا۔ اور شادی کرنے کے لئے بیتاب ہے مگر اس کی مادری زبان سے مابلد ہے۔ واضح رہے فوجی افسر کے پاس دولت، حسن جوانی، راحت اور ساری چیزیں موجود ہیں مگر زبان نہیں جب کہ دوسری طرف زبان ہے مگر حسن دولت اور راحت نہیں۔ اسی کشمکش اور تذبذب کے ذریعہ ناول نگار نے بڑے فن کارانہ طریقے سے روز کی شخصیت اور سیرت کو اجاگر کیا ہے۔ دس روز بعد وہ فوجی افسر سے اپنی مجبوری بیان کرنے لگتی ہے۔ روز فوجی افسر کے سامنے جانے کے بعد بھی، اپنا فیصلہ سنانے میں ہچکچاہٹ محسوس کرتی ہے۔ حیات اللہ انصاری نے بڑی خوب صورتی سے اس کے نفسیاتی و جذباتی جذبہ کی وضاحت کی ہے۔ اس کے بیان سے ہی اس کی زبان اور وطن سے والہانہ جذبات ظاہر ہو جاتا ہے:-

”بابوشاب — جو ہر ادہ تو عجیب سی بات ہے میں یہاں سے پکا ارادہ کر کے گئی تھی کہ کسی کو بھی نہیں بتاؤں گی کہ مجھ پر کیا کیا بتیا..... لیکن جب اپنے گھر کے اندر گئی اور وہ جگہیں دیکھیں جہاں میرا کچھ بچپن بتیا تھا اور جہاں میں نے اپنی ماں اور بہن کے پیار کے مزے اٹھائے تھے تو آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ اس پیارے نے مجھے ڈھارس دی اور میری اپنی بولی میں، پندرہ برسوں بعد سارا بچپن گزار کر لڑکی سے عورت بن کر میں نے اپنی بولی کے جو ڈھارس بھرے چند الفاظ۔ سنے تو جانے کیا گزر گیا میرے اندر..... جو کچھ ہوا بے اختیاری میں ہوا..... وہ بے چارہ مجھے الگ لے گیا، وہاں جا کر میں اور ٹوٹ گئی..... جانے کیا کیا کہہ گئی۔ وہ سب کچھ کہہ گئی جس کے نہ کہنے کا ایک دفعہ نہیں دس دفعہ عزم کر چکی تھی۔ بلکہ

سب سے پہلے وہ ہی کہہ گئی۔ وہ بیٹھا ستارہ ادا درہم دی کرتا رہا۔^۱
 "روز" کے کردار کی یہ بلندی ہے کہ وہ فوجی افسر کو فریب میں رکھنے کے بجائے سب
 کچھ ظاہر کر دینا چاہتی ہے تاکہ وہ اسے بے وفا اور دغا باز نہ کہہ سکے۔ روز اپنی صفائی پیش کرتے
 ہوئے کہتی ہے:

"بابو شاب! دکھ چھیلنا کیا ہوتا ہے یہ تو میں جانتی تھی لیکن دکھوں کا بیان
 کرنا کیسا ہوتا ہے یہ اب جانا۔ کھرن کے نیچے زخم ابھی تو ہرا ہے۔ میں ہوں
 کہ اپنے ناخنوں سے کھرن ادھیڑ رہی ہوں۔ ہائے ہائے بھی کرتی جاتی ہوں
 مگر چارہ ہی کیا ہے..... بابو شاب! میں نہیں جانتی تھی کہ میرے اندر
 اتنا کچھ بھرا ہوا ہے۔ جانتی تو چکی گھر ہی میں مر رہی۔ دوسروں پر بوجھ بننے اور
 ان کو تنگ کرنے یہاں کبھی نہیں آتی۔"

ان باتوں کے سننے کے باوجود فوجی افسر کے گھر واپس چلنے کے بارے میں سنتے ہی روز
 پکپاتی آواز میں نفی کا جواب دیتے ہوئے کہتی ہے کہ:

"بابو شاب! معاف کر دیجی نہیں۔ میں اب اس کی ہوں..... رکھیلے
 بنائے گا۔ کبھی نہیں جھوڑے گا....."

پھر چوڑیاں ظاہر کر کے کہتی ہے کہ:

"تم ایسے ہو۔ علم، دولت، مرتبہ اور کیا کیا۔ یہ سب کچھ تمہارے پاس۔"

^۱ لے مار : ص ۱۰۴ سے ۱۰۶

^۲ لے مار : ص ۱۰۶

^۳ لے مار : ص ۱۰۸

رہی کھانے پیتے اور زیور کی بات (ٹھنڈی سانس بھر کر) سودہ اب دل سے نکال چکی ہوں.....“

روز کی بتا ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ اسی لئے فوجی افسر کے، سوالیہ تلے پڑ تم اسے کے پاس کیوں جا رہی ہو؟“ روز اپنی مجبوری بیان کر دیتی ہے :

”کیوں جا رہی ہوں؟ کیوں جا رہی ہوں؟ مجبوری، مجبوری، مجبوری، ابھی اس کو بہت کچھ سنانا ہے۔ زندگی بھر سنانا ہے..... زندگی بھر سنانا ہے..... بابو شاب! تمہاری روز گئی اڑ گئی۔ وہ تو ادھی روز تھی۔

یور روز..... ناٹ روز..... ناٹ آئی..... آئی ناٹ..... ان فیتھ فل“

اپنے لئے بے وفا کے لفظ سنتے ہی روز ہوش میں آجاتی ہے۔ اس کا چہرہ ابلے پڑتا ہے۔ آنکھیں ایسی معلوم پڑتی ہیں، گویا نکل جائیں گی۔ غصے میں جواب دیتے ہوئے کہتی ہے :

آئی۔۔۔ ان فیتھ فل! ان فیتھ فل۔ نو۔ نو۔ نو۔ یور روز۔ ہاٹ روز۔ آئی فل روز۔ یوٹک ہاٹ روز۔ نو لیگو یج ہاٹ روز۔ مائی ٹرا بلس ان مائی مدرٹنگ۔ ہز مدرٹنگ مائی مدرٹنگ۔ مائی ٹرا بلس گو..... گو ٹو ہز مارٹ..... گو... گڈ۔ گو۔ یوٹی فل..... ریڈیو الکٹرک کورنٹ لائٹ..... کم اینڈ گو..... گو اینڈ کم..... تھنگ لائٹ یو۔

۱۔ مدار : ص ۱۰۸

۲۔ مدار : ص ۱۰۹

۳۔ مدار : ص ۱۱۰ / ۱۰۹

روز خود سے فوجی افسر کو دیکھنے کے بعد تیزی سے غیبی کے باہر چلی آتی ہے۔
 دوسرا اہم کردار ناولٹ کا ہیرو خفیہ فوجی افسر ہے۔ جیات اللہ انصاری نے دراصل
 روز کے کردار کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے فوجی افسر کے کردار کی تخلیق کی ہے۔
 ایک خفیہ فوجی افسر کے ساتھ ہی ساتھ اس کے اندر انسانی ہمدردی کا جذبہ کار فرما رہتا ہے۔
 ایک حساس طبیعت، انسان دوست کی حیثیت سے ناولٹ نگار نے اس کردار کو
 بڑے فنی طریقے سے آگے بڑھایا ہے۔

فوجی افسر کے کردار کے ذریعہ ناولٹ نگار نے اس کی شخصیت اور انسانی جذبہ
 کو بھرپور طریقے سے نمایاں کیا ہے۔ وہ روز کی بیپا سے اس قدر مغلوب ہوتا ہے کہ اس
 کی عصمت زریزی کے باوجود اسے اپنی بیوی بنانے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔
 یہاں ایک طرف مصنف نے اگر اس کی انسان دوستی کے جذبہ کو نمایاں کیا ہے تو
 دوسری طرف انسان کی دنیاوی خواہشات کی بھی ترجمانی کی ہے، جب وہ اس شرا پر
 روز کو تیار کرتا ہے کہ وہ انگریزی سیکھ لے۔ فوجی افسر کے طے جلتے تاثرات کی مصنف نے
 ترجمانی کی ہے:

”روز کی اس قسم کی خوشی نے میرے دل میں ایک نئی تنہا کو جنم دیا۔ وہ
 یہ کہ میں کسی طرح جلد سے جلد روز کی آرزوئیں پوری کر کے دیکھوں کہ
 وہ کتنا خوش ہوتی ہے۔ جب روز ریل پر بیٹھے گی تو کیا محسوس کرے گی
 جب سینما دیکھے گی تو اس کی حیرت اور خوشی کا کیا عالم ہوگا۔ اس کو ایسی
 خوشیاں پہنچا کر مجھے کتنی خوشی ہوگی۔“

فوجی افسر کی تجویز نامعلوم کرنے کے بعد روز جب اپنی مادی زبان سیکھنے کے لئے

کہتی ہے، اس وقت فوجی افسر کی انگریز ذہنیت غالب ہو جاتی ہے وہ سوچتا ہے:
 ”میں اور سیکھوں ہمارے ایک گننام وادی کی غیر معروف زبان! اگر زبان
 سیکھنا ہے تو فریج کیوں نہ سیکھوں جو میرا عہدہ بھی بڑھائے اور خواہ بھی۔
 افسوس جاہل عورت سمجھ نہیں رہی ہے۔“

فوجی افسر کے یہ جذبات و تصورات کردار کو حقیقی جامہ پہناتے ہیں جو اپنی شخصیت اور
 منصب کے سامنے روز کے بنیادی جذبہ کو سمجھنے میں ناکام رہتا ہے۔ فوجی افسر کو اس بات
 کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب روز اپنے وطن کے ایک ادھیر علم شخص کو اپنا شوہر بنالیتی
 ہے جو اس کی زبان جانتا ہے۔ روز کا دوسرے مرد سے شادی کرنے کے ارادے پر فوجی
 افسر کا غم و غصہ کا رد عمل عین فطری ہے۔ ”روز“! میری بننے کے بعد تم دوسرے کی بن گئی ہو اور
 کہتی ہو کہ بے وفا نہیں ہوں!“ مگر روز کے جواب کے بعد اپنی غلطی کا احساس کرتا ہے۔
 حیات اللہ انصاری نے فوجی افسر کے کردار کی تخلیق کرتے وقت اسے مثالی کردار
 بناتے بناتے بچایا ہے۔ انھوں نے اپنی فنی صلاحیت اور نفسیاتی ژرف نگاہی کا ثبوت
 دیا ہے۔ ناولٹ کے لحاظ سے یہ کردار کامیاب کہا جائے گا۔

کرائسٹ کا کردار اپنے طبقے کی سچی نمائندگی کرتا ہے۔ آغشی کا کردار ترقی پسند
 عیسائی عورتوں کی غمازی کرتا ہے۔ دراصل ”روز“ کے کردار کی نشوونما کے لئے مصنف نے
 ان کرداروں کی مدد لی ہے۔ روز کے کردار کے ذریعہ مصنف نے ان عورتوں کی مجبوری
 بے بسی اور کرب کی سچی تصویر کشی کی ہے جو اجنبی ماحول میں پہنچ کر اپنی زبان سے محروم
 ہو جاتی ہیں۔

زبان کے اسی مسئلہ کو ناولٹ میں مرکزیت حاصل ہے۔ مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے

کہ روز کا کردار حقیقی اور جاندار ہے جسے ناولٹ نگار نے فنی پختگی اور گہری بصیرت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔

زبان، مکالمے اور اسلوب کے لحاظ سے کوئی خاص ندرت نہیں۔ البتہ حیات النثر انصاری کی مخصوص زبان اپنے دلکش اسلوب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ کرداروں کی زبان پر مصنف کی اپنی زبان کا احساس ہوتا ہے جہاں ان کے صحافی لہجہ کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ بہر حال زبان سادہ اور سلیس ہے۔ کہیں کہیں انگریزی الفاظ کا استعمال کردار کے جذبات و احساسات کو ابھارنے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔

ناولٹ کی تکنیک ان کی فنی بصیرت کی نشاندہی کرتی ہے۔ پورے ناولٹ کی کہانی کرداروں کے مکالموں سے پیش کیا گیا ہے۔ جہاں فوجی افسر کی سرگذشت کے ساتھ ہی ساتھ روزی کی پیتا نمایاں ہو جاتی ہے۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ مسند کی پیش کش کے لحاظ سے یہ ناولٹ اہمیت کا حامل ہے۔ ناولٹ نگار نے پلاٹ کردار، مکالمہ اور اپنی مخصوص تکنیک کے ساتھ اس میں ایک تنظیم پیدا کی ہے۔

روز کا کردار پوری طرح متحرک ہو کر ہمارے سامنے آتا ہے جہاں قاری کے دلوں میں ہمدردی اور رحم کے جذبات کے ساتھ ہی ساتھ اپنی مادری زبان کی اہمیت و افادیت کا شدید احساس ہوتا ہے، جسے کسی برائی زبان سے پر نہیں کیا جاسکتا۔ زبان کے مسئلہ پر لکھا گیا یہ ناولٹ اردو ناولٹوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سید محمد عقیل رضوی اس ناولٹ سے تعلق رقم طراز ہیں: ”۱۹۸۱ء کے اواخر میں ایک بہت اچھا ناولٹ ”مدار“ شایع ہوا جو زبان اور تہذیب کے مسئلہ پر ہے۔ غالباً یہ اپنے موضوع کے لحاظ سے بالکل اچھا ناول (ناولٹ) ہے کم از کم اردو میں ایسے نازک اور دلچسپ مسئلے پر کوئی ناول ابھی تک نہیں لکھا گیا۔“

ناولٹ دور جدید کی پیداوار ہے گو کہ اس کے اصول و ضوابط متعین نہیں ہو سکے ہیں۔ مگر یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بطور صنف ادب ناولٹ کی شناخت پاکستان میں ہوئی، یوں تو ہمارے یہاں ایسے بہت سے ناولٹ وجود میں آچکے تھے جنہیں طویل افسانہ اور مختصر ناول کہہ کر بات ختم کر دی گئی تھی۔ مگر شعوری طور پر ناولٹ کہنے کا سلسلہ پاکستان ہی سے شروع ہوا۔ مخصوص سماجی حالات و محرکات نے اس صنف کو بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نئے تجربے کے بعد کئی اہم اور معیاری ناولٹ ظہور میں آئے۔

یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ ناولٹ کو ایک صنف ادب کی حیثیت سے روشناس کرنے میں ان مدیران کا سب سے بڑا ہاتھ ہے جنہوں نے ناولٹ نمبر شائع کر کے قارئین کو خصوصی طور پر اس صنف ادب سے متعارف کرایا۔ نتیجے کے طور پر محققین اور ناقدین کی توجہ بھی اس جانب مبذول ہوئی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر احسن فاروقی، وزیر آغا، پروفیسر ٹی بی طاہر اور سلیم اختر کے مضامین اہمیت کے حامل ہیں۔ ناولٹ کے اصول کے تعین پر ادبی حلقوں میں سے اختلاف ہونے کے باوجود بھی سبھی ناولٹ کے وجود کے قائل ہیں۔

ہمارے یہاں غیر شعوری طور پر ناولٹ لکھنے کا تجربہ بہت پہلے کیا جا چکا تھا مگر صحیح معنوں میں آزادی کے بعد ہی اس کے فن و تکنیک کے اصول مرتب ہوئے بحیثیت صنف ادب ناولٹ لکھنے کا رجحان دراصل پاکستان ہی سے ہوا۔ ۱۹۶۰ء سے قبل پاکستان میں جو ناولٹ منظر عام پر آئے ان کا جائزہ گزشتہ صفحات پر لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اہم اور معیاری ناولٹوں (جو دستیاب ہو سکے ہیں) کا جائزہ لیا گیا ہے۔ جو ۱۹۶۰ء کے بعد منظر عام پر آئے ہیں۔

”تری دلبری کا بھرم“ (۱۹۶۱) عزیز احمد کا مقبول ناولٹ ہے۔ یہ ناولٹ بی بی سی لندن سے نشر ہونے کے بعد نیا دور کراچی (۲۶/۲۵ شمارہ) میں بھی شائع ہوا۔ مصنف نے زندگی کے ایک اہم مسئلہ یعنی محبت کے مسئلہ کو نمایاں کیا ہے۔ خواہ وہ ملکی و نسلی ہو یا جسمانی و روحانی ایک مختصر کینوس پر ڈاکٹر جمشید خاں اور ڈاکٹر کرشل خاں کے ماضی اور پھر مطب پر متواتر آنے والے مریضوں کے مخصوص مرض اور ان کے مخصوص رجحان کے محور پر پوری کہانی گردش کرتی ہے۔ ان مریضوں کی الگ الگ کیفیت و مزاج ہیں۔ کوئی عشق و محبت کی راہ میں ناکام ہوا ہے یا پھر کوئی نسلی تعصب اور وطن پرستی کی محبت میں اپنے کو مریض تصور کرنے لگے ہیں۔

کردار نگاری کے لحاظ سے اس میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ ہر کردار اپنی سرگزشت بیان کرتا ہے اس میں کچھ تو ایسے ہیں جو کٹر ہندوستانی یا کٹر پاکستانی ہیں جن کے اندر مذہبی و نسلی تعصب سلگ رہا ہے کچھ ایسے طالب علم ہیں جو حصول تعلیم میں دلچسپی لیتے ہیں بعض پاکستانی طالبات بھی ہیں جنہیں صرف یہ مرض ہے کہ پاکستانی طالب علم ان سے محبت نہیں کرتے۔ اس کے برعکس کچھ مغربی لڑکیاں ایسی بھی ہیں جو مسلم لڑکے کے عشق میں گرفتار ہونے کے سبب اسلامی کلچر اور دہاں کی تاریخ کو اپنا مضمون منتخب کرتی ہیں اور ہر اس سے محبت کرنے لگتی ہیں جو ان کے عاشق کے ملک و مذہب سے وابستہ ہیں۔

میسل کا کردار سچے عاشق کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ جب کہ اس کا عاشق افضل ہے صرف اپنی جنسی ہوس کا شکار بنانا چاہتا ہے۔ میسل کے کردار کو اجاگر کرنے میں عزیز احمد نے عورتوں کی نفسیات کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی ہے۔ میسل جب افضل کو دوسری لڑکی کے ساتھ دیکھتی ہے اس وقت اس کے ارمانوں اور خواہشات کا گٹھا کھٹ جاتا ہے اس کا مرض صرف افضل کی محبت ہے جسے وہ اپنے سے جدا نہیں کر پاتی۔

”میسل سے علیحدگی کے بعد افضل ایک مدت کے بعد جیبا سے فون پر یہ کہتا

دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ اب بھی تمہیں چاہتا ہوں، ناولٹ نگار میل
کے کردار کے ذریعہ اس کی ہوس پرستی اور بے وفائی پر کاری ضرب لگایا
ہے۔ میل کہتی ہے، "محبت محبت" جب تمہاری زبان سے یہ لفظ نکلتا ہے میرا
جی متلانے لگتا ہے۔ تمہاری محبت میں اچھی طرح جانتی ہوں۔ اس بستر
آج ایک کل دوسری..... کچھ دن پہلے میں احمق تھی، بے وقوف تھی لیکن
میں ایک بات بتاؤں۔ تمہاری طرح میں نے کبھی محبت اور بستر کو ہم معنی
نہیں سمجھا۔ میرے خیال میں محبت کا تعلق ذہن اور ہمدردی، اور انسانی
اور دکھ درد میں شریک ہونے سے بھی ہے اور تمہیں محض ایک چیز سے
محبت ہے محض ایک چیز سے اپنے نفسیاتی نفس سے۔" ۱

عزیز احمد نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ محبت کے لئے نسل، مذہب اور رنگ
کی کوئی قید نہیں بلکہ محبت دو دلوں کا میل ہے۔ دوسری طرف اس پہلو کو اجاگر کرتے ہیں
کہ ہر فرد کو اپنے وطن سے محبت ہوتی ہے، خواہ وہ کسی ملک کا ہو اور یہ کسی حد تک فطری ہی
ہے۔ ہر شخص کو اپنا مذہب اور اپنی تہذیب عزیز ہوا کرتی ہے۔

سلامت اللہ کا کردار ایک کاغذ سے بڑی خوبیوں سے پڑ ہے، اپنے وطن سے
ملازمت چھوڑنے کے بعد لندن اس امید کے ساتھ آتا ہے کہ وہ یہاں فیادہ روپیہ پیدا
کر سکے گا مگر انگلستان آنے پر اس کی پریشانیوں میں اور اضافہ ہو جاتا ہے، اور اس کی
زندگی عذاب بن کر رہ جاتی ہے۔ سلامت اللہ سے ڈاکٹر جمشید کا دلچسپی لینا اور مدد کرنا
عین فطری ہے۔

محشیت مجموعی یہ ناولٹ انگلستان اور ہندوپاک کے نسلی و مذہبی تعصب کو اجاگر

کرتا ہے۔ مصنف نے بڑی چابکدستی سے اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ محبت خواہ وہ کسی ملک کے باشندے سے ہو، محبت ہوتی ہے اور ان لوگوں کی خدمت کی ہے، جو نسلی تعصب کا شکار ہو کر بین الاقوامی اتحاد کو خطرہ میں ڈال رہے ہیں۔

ماضی کی بازگشت اور حال کے مابین انھوں نے دو تہذیبوں اور مذاہب کے بیچ پیدا ہونے والی کشمکش کو اپنے کرداروں کے افعال و حرکات کے ساتھ بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ مشترکہ تہذیب کے روپ میں ڈاکٹر تبشید خاں اور کرشل کا کردار ابھر کر سامنے آتا ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے تری دلبری کا بھرم "ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے ناولٹ نگار اگر تھوڑی اور توجہ دیتا تو بلاشبہ اس کا شمار اردو کے اہم ناولٹوں میں کیا جاتا۔

"جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" عزیز احمد کا تاریخی ناولٹ ہے جس کے ذریعہ انھوں نے جاہ و اقتدار کے مسئلے کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ تیمور لنگ جاہ و اقتدار کی جدوجہد میں جن مشقتوں سے دوچار ہوا، اس کی رومان پرور و عبرت انگیز کہانی ہے۔ اگرچہ ناولٹ نگار نے اسے بھرپور طریقے سے رد مانی بنانے کی کوشش کی ہے مگر یہ عبرت کا ایک مرتع بن گئی ہے جس سے شاہوں کے عروج و زوال کا نقشہ کھینچا ہے، کمینوس مختصر ہے، جو ناولٹ کا وصف قرار پاتا ہے۔ عزیز احمد تخلیقی قوت کے ذریعہ بھرپور تاثر پیدا کی ہے اور یہ تاثر "آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کے جملے میں پنہاں ہیں۔ نسلی تفاخر اور جاہ و اقتدار کے مسئلے پر لکھا گیا یہ ناولٹ، تاریخی نوعیت سے کامیاب ہے۔

ناولٹ نگاری کے ارتقار میں ڈاکٹر احسن فاروقی اور ابوالفضل صدیقی کی خدمات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کا تمنائے نشاط (۱۹۶۳) ان کا بہترین تجربہ ہے، جسے باقاعدہ ناولٹ کہا گیا ہے۔ یوں تو مصنف اپنی تخلیق "رہ رسم آشنائی" کو ناولٹ تسلیم کرتے ہوئے رقم طراز ہے:

”میں اپنی تصنیف ’ردہ رسم آشنائی‘ کو ناولٹ کہتا ہوں۔“ موصوف نے اسے ناولٹ قرار دینے میں جو جواز پیش کئے ہیں، ان سے پوری طور پر اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ ظاہر ہے اس میں ”محبت“ کے مسئلے کو اجاگر کیا گیا ہے۔ مگر کرداروں کی بھرمار تفصیل اور تنظیم اسے ناولٹ کے دائرے سے الگ کر دیتا ہے۔ البتہ اسے ایک اچھا ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

ابوالفضل صدیقی کا شمار اردو کے کہنہ مشق ناولٹ نگاروں کی صف میں کیا جاتا ہے جنہوں نے اپنے ناولٹوں کے ذریعہ اس صنف ادب کو نئی سمت عطا کی، بلکہ ان کے چار ناولٹوں کا مجموعہ ۱۹۷۷ء سے قبل ہی شائع ہو چکا تھا۔ ۱۹۷۷ء کے بعد ان کے دو ناولٹ ”دھارا“ (۱۹۷۱ء) اور ”خونی“ (۱۹۷۲ء) اہمیت کے حامل ہیں۔ اول الذکر نیا دور کراچی شمار ۲۵، ۲۶ اور آخر الذکر نقوش شمارہ ۹۲ میں شائع ہوا۔ زوال پذیر جاگیردارانہ نظام سے پیدا شدہ اہم مسائل کو ان ناولٹوں میں نمایاں کیا گیا ہے، ان کے تجربات اور مشاہدات میں بڑی وسعت ہے۔ روایتی مگر دلکش اسلوب بیان میں کرداروں کے ذریعہ ماحول اور مسائل کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں کرتے ہیں۔ البتہ جذبات نگاری قاری پر بارگزینہ لگتی ہے۔

انحطاط پذیر جاگیردارانہ نظام کی ایک جلیقی جاگتی تصویر انتظار حسین کے ناولٹ ”دن“ (سورہ شمارہ ۲۱، ۲۰، ۱۹ء) میں بھی دکھی جاسکتی ہے۔ ”سورہ“ میں شائع ہونے کے بعد یہ ناولٹ ”دن اور داستان“ (۱۹۷۱ء) عنوان سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔ انتظار حسین نے ایک چھوٹے سے کینیوس پر ہجرت اور اس سے پیدا شدہ مسئلے کو چند کرداروں کی مدد سے نمایاں کیا ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا ہے۔ اپنے مخصوص دھیمے اور شعوری، روایتی انداز میں ایک نامیاد اور مبہم انسانی سفر کو بڑے سلیقے سے نمایاں کرتا ہے۔ انتظار حسین اس مسئلہ کا صرف ایک پہلو کو اجاگر کرتے تو یقیناً بڑی اچھی کہانی

ہو سکتی تھی مگر اس کے باوجود بھی یہ کہانی اہم اور خوب صورت ہے۔

”دن“ کے کردار نچلے متوسط طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی زبان ان کے پیش کئے ہوئے طبقے کی زبان ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ ناولٹ نگار زبان دانی میں خود کچھ زیادہ الجھ کر رہ گیا ہے۔ بقول ایک مبصر:

”دن اور داستان“ انتظار حسین کا مختصر ناول ہے جس کے تمام باب مربوط کرنے کے بجائے پڑھنے والے کو زبان کے کمینوس میں جھکاتے ہیں...
..... تحریر کے پیچھے ایسا لگتا ہے، کوئی پوٹلی بڑھیا منہ میں پان بھرے
بول رہی ہے۔“

اسی طور پر محاوروں کا استعمال زیادہ کیا گیا ہے، کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ محاورہ زبردستی زبان کا خیر ہے۔ بغیر اس کے بھی کام چل سکتا تھا اور کہانی میں کسی طرح کی کمزوری واقع نہ ہوتی۔ بیانیہ اسلوب میں یہ ناولٹ ہجرت کے مسئلے اور ان کے مخصوص گوشوں کو اجاگر کرتا ہے۔ بعض فنی کوتاہی کے سبب اسے کامیاب ناولٹ کے زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔

شوکت علی صدیقی کے علاوہ، ناولٹ کے ارتقار میں جہاں اکثر و بیشتر فن کاروں سے اپنے طور پر تجربہ کیا۔ وہیں شوکت صدیقی نے بھی اردو کو ایک خوب صورت ”کین گاہ“ عطا کیا ہے۔ ”سیپ“ ناولٹ نمبر میں یہ ناولٹ ”دہ اور اس کا سایہ“ عنوان سے شائع ہوا، بعد میں یہ شاہکار ”ناولٹ نمبر میں“ ”کین گاہ“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔ پھر ۱۹۷۹ء میں میں کتابی صورت میں بھی چھپ کر مقبول ہوا۔

شوکت صدیقی نے اپنے معاشرے کے ایک اہم مسئلہ یعنی جہالت کے مسئلے اور ان کے گوشوں کو چند کرداروں کی مدد سے اجاگر کیا ہے۔ سرمایہ دار طبقے کی بورژوائی ذہنیت کی ترجمانی بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ البتہ کرداروں میں کسی قسم کی انفرادیت

نہیں ہے، رام لی، اللہ رکھی، ٹھا کر صاحب اور ان کے بھائی کی بیوہ کا جو کردار پیش کیا گیا ہے وہ قطعی غیر متحرک ہے۔ البتہ مسئلہ کو ابھارنے میں ناولٹ نگار کامیاب ہے۔ اسے ناولٹ کے مسئلے میں بس اتنا کہا جاسکتا ہے کہ یہ ناولٹ سرمایہ داری، تشدد اور جنسیتوں کا مغربہ ہے۔ زبان صاف ستھری سادہ اور سلیس ہے۔ اسلوب میں نہ کوئی جدت ہے اور نہ ہی کوئی جدت۔ پھر بھی مسئلے کی نوعیت کے لحاظ سے اردو ناولٹ کے ارتقا میں ”کیس گاہ“ نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

اسی عہد کا ایک ناولٹ ”جانے نہ جانے کُل ہی جانے“ فن و تکنیک کے لحاظ سے اپنی منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ مصنف نے اپنے عہد کے گھناؤنے حقائق کو بڑی جا بکدستی سے نمایاں کیا ہے۔ بغیر ہلاٹ کا یہ ناولٹ اپنی منفرد حیثیت کے باوجود کافی مقبول ہوا۔ ناولٹ کے ساتھ مصنف کا لکھا یا نوٹس ”۱۹۵۲ء عنوان ہی کا حصہ ہے اسے نظر انداز نہ کیجئے۔“ اس عہد کے اہم مسائل کو حقیقی جامہ پہنا کر قارئین کے روبرو پیش کیا ہے۔ بلاشبہ اردو ناولٹ کی ترویج و تشریح میں اس ناولٹ کی اہمیت و افادیت ہے۔

ممتاز شیرین کا ناولٹ ”میگھ ملہار“ (۱۹۶۳ء) اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ ان کا یہ ناولٹ پہلے ان کے افسانوں کے مجموعے میں شائع ہوا۔ سویرا“ (شمارہ ۳۱، ۳۰، ۱۹) میں اس کی اشاعت ہوئی۔ میگھ ملہار کے افسانوی مجموعے میں شامل ہونے کی وجہ سے بیشتر ناقدین نے اسے طویل افسانہ ہی سمجھا۔ جب کہ اس میں ناولٹ کی خصوصیات موجود ہیں جس کی بنا پر راقم الحروف ”میگھ ملہار“ کو باقاعدہ ناولٹ تسلیم کرتا ہے۔ مصنف نے زندگی کے ایک ناگزیر مسئلے اور اس کے (فن موسیقی اور ادب کی انسانی زندگی میں اہمیت) اور اس کے مخصوص پہلوؤں کو اپنی تخلیقی قوت اور کمال نگہی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ”میگھ ملہار“ فن ناولٹ نگاری اور فن موسیقی کو ہم آہنگ کرنے کی بہترین مثال ہے۔

یہ ناولٹ تین ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب فن، موسیقی، اور اس کی دیوی سرسوتی کے حوالے سے ہے۔ اسی ناولٹ کا مرکزی خیال یہ کہ وہ لوگ جو حسن ظاہر پر مرتضیٰ ہیں۔ ان کا فطریعت لوگوں سے موسیقی کی روح زخمی ہو جاتی ہے، لیکن اس کے صحیح چاہنے والے اپنی ذات کی قربانی دے کر اس دیوی کی روح کو بہر صورت بجائے رکھتے ہیں۔

دوسرا باب یونانی دیو مالا آرفیوس اور یورڈیس کے بھانے موسیقی کی بے پایاں طاقت محسوس کرانا ہے کہ کس طرح آرفیوس فن اور ستار کے زور پر موت کے دیوتا سے اپنی یورڈیس کو واپس لے آنے میں کامیاب تو ہو جاتا ہے لیکن جہاں اسے تھوڑا سا شک ہو جاتا ہے، وہیں اس کی محبوبہ اس کے فن کی روح، اس سے جدا ہو جاتی ہے۔

تیسرا باب بھی موسیقی کی بے پایاں حقیقت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس باب میں ایران کے ایک شیرازی کردار کے ذریعہ وہ اپنی بات اور خوب صورتی سے پیش کرتی ہیں اس ناولٹ کا سبب سے اہم اور غور طلب مسئلہ وہاں اجاگر ہو جاتا ہے، جہاں یہ سوال کھڑا کر دیتی ہیں کہ :

”شاید ایک مسلمان کی حیثیت سے مجھے اس آگ سے، ان خوشبوؤں سے اس Ritual سے دور رہنا چاہیے۔ کہتے ہیں اسلام میں Ritual کی گنجائش نہیں ہے۔ تو پھر حج، کعبہ، طواف، حجر اسود کا چومنا، قربانی دینا، کیا یہ سب Ritual میں شامل نہیں ہیں؟ بقر عید کی قربانی Ritual نہیں تو کیا ہے؟ یہ قربانی جو حضرت ابراہیم کی اپنے عزیز بیٹے کی قربانی کی یادگار ہے اور جو ایک اور آنے والی بہت بڑی قربانی کا اسم تھی! یہ بہت بڑی اور بہت اہم قربانی جو میدانِ کربلا میں دی گئی.... میں شیعوں ہوں، لیکن محض رسمی توجہ خوانی اور سینہ کوئی کا قائل نہیں ہوں۔ اس قربانی کی وقعت کو سمجھتا ہوں جو ایک بہت بڑے اصول کے لئے دی گئی جنت

امام حسینؑ نے اپنے خون سے اسلام کو سنبھالا، اپنی قربانی سے اسلام کو دوبارہ
زندگی بخشی اور اسلام ہر کربلا کے بعد پھر سے زندہ ہوتا ہے..... امام حسینؑ
ایک اور میچا تھے، یہ اور بات ہے کہ اس نیزے کو جس پر آن کا مقدس سر
چڑھایا گیا ہم ایک اور صلیب نہ بنالیں!

لیکن اس قربانی میں ہمارے لئے اتنی ہی روحانی اور جذباتی اپیل
ہے جتنی کہ عیسائیوں کے لئے مسیح کے مصلوب ہونے میں۔ مسیح کی قربانی فن
مصورى اور ادب کا ایک بہت بڑا موضوع ہے۔ حسینؑ کی قربانی ہمارے
فن و ادب کا بہت بڑا موضوع کیوں نہیں بنتی؟ دنیا کے اس فن میں
انتہائی بلندی ہے، جس کا مذہب سے بہت گہرا تعلق ہے۔ خواہ وہ آذ
ہو، یا موسیقی یا رقص یا فن مصوری! پھر اسلام کو فن سے اتنا دور کیوں رکھا
جاتا ہے؟“

مصنف نے شروع سے ہی تکنیک پر فحاشی تو جو صرف کی ہے، اس ناولٹ میں انھوں
نے قدیم تہذیب کی ماتھا لوجی، موسیقی کا سحر، اس کی روایت کو، موجودہ زمانے سے ہم آہنگ
کر کے تکنیک کا ایک منفرد اور اچھوتا تجربہ کیا ہے۔ علامتی اسلوب میں لکھا گیا یہ ناولٹ، اپنی
خصوص تکنیک کی وجہ سے کافی سراہا گیا ہے۔ میگھ ملہار کی تکنیک کے متعلق مصنف رقمطراز ہیں:
” میگھ ملہار میں زمانا اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے
قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک، یعنی صدیوں کا فاصلہ اور
دنیا کے مختلف ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے
مشرکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی کی گئی ہے۔“

۱۔ میگھ ملہار: (بشمول سویرا پاکستان شمارہ ۳۱-۳۰-۱۹۷۷) ص ۱۰۷

۲۔ ممتاز شیریں: ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع (افسانہ روایت و وسائل) ص ۱۰۵

مصنف کا اپنا تنقیدی شعور اور عمیق مطالعہ کا ثبوت ”مینگھ ملہار“ کے ذریعہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ناولٹ کے خاتمے پر قاری جو تاثر لیتا ہے اور اس مسئلے پر سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اردو ناولٹ کے ارتقار میں ”مینگھ ملہار“ اپنی تکنیک اور مسئلے کے لحاظ سے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

رضیہ فصیح احمد ایک کہنہ مشوق فنانہ نگار ہیں۔ انھوں نے جہاں اردو ادب کو اپنے بیش بہا ناولوں اور افسانوں سے آراستہ کیا وہیں ایک بہترین، ناولٹ ”بھولی ہوئی منزل“ (قد ناولٹ نمبر شمارہ ۲۱ جلد ۲) لکھ کر اس صنف ادب کی روایت کو فروغ دیا ہے۔ ”بھولی ہوئی منزل“ کے ذریعہ مصنف نے اپنے عہد کے عصری معاشرے کی ایک قیمتی ٹپک، جس کی شادی ایک ایسے مرد سے کر دی جاتی ہے جو دو بیویوں کا شوہر رہ چکا ہے، اس کی نفسیاتی، جذباتی اثرات و خواہشات اور ان کے رد عمل کو بڑی فنی چابکدستی سے اجاگر کیا ہے۔ اس میں متوسط مسلم معاشرے کی زندگی کے ایک اہم مسئلہ یعنی عورتوں کی شادی اور ازدواجی زندگی کے مسئلہ اور ان کے مخصوص پہلوؤں کو ایک چھوٹے سے کیمنوس پر چند کرداروں کے ذریعہ بڑے حقیقی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔

”بھولی ہوئی منزل“ کا پلاٹ مصنف نے اپنی عصری معاشرے سے اخذ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کی ترتیب بڑے سلیقے سے کی گئی ہے۔ پلاٹ کے سارے لوازمات ایک منظم طریقے سے بنے گئے ہیں۔ پلاٹ اور کردار میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے، ناولٹ میں مرکزی کردار پر ہی زور دیا جاتا ہے، مصنف نے ”بھولی ہوئی منزل“ کے مرکزی کردار خلیم، کی نشوونما بڑے حقیقی اور نفسیاتی انداز میں کی ہے۔ خلیم کی شادی اس کی رضامندی کے بغیر اصغر نام کے ایک شخص سے کر دی جاتی ہے، جو اپنی بیویوں کے مرنے کے بعد بچوں کی پرورش کرنے کی غرض سے شادی کرتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے مرد کے ساتھ خلیم کی شادی کرنا سراسر زیادتی ہے۔ خلیم ایک پڑھی لکھی

لڑکی ہونے کے باوجود سماج کے اصولوں اور اپنی بے بسی کے بعد، ازدواجی زندگی ایمانداری اور سنجیدگی سے گزارتی ہے۔ بغیر ماں کے بچوں کی پرورش وہ اپنے بچوں جیسی کرتی ہے۔ اسے ہر وقت تعلیم کے دوران سسٹر کے مورل سائنس کے مجلے ذہن کو کریدنے لگتے ہیں۔ وہ خوش رہنے کے باوجود ایک عجیب کرب سے دوچار رہتی ہے، کیوں کہ نیلم کی جنسی خواہشات کی تسکین صحیح ڈھنگ سے نہیں ہو پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اصغر کے دوست ڈاکٹر خاور کے مخلصانہ دہمزدانہ رویے سے متاثر ہوتی ہے، بالآخر اپنے شوہر کے مرنے کے بعد نیلم تمام آزمائشوں سے نبرد آزما ہوتی ہوئی، معاشرے کے فرسودہ رسم و رواج اور روایات کی خلاف ورزی کرتے ہوئے ڈاکٹر خاور سے شادی کر لیتی ہے، مصنف نے اپنے مشاہدے اور تخلیقی قوت کے سہارے سماج کی خامیوں اور برائیوں کو نمایاں کرتے ہوئے، کاری ضرب لگائی ہے، دراصل رضیہ فصیح احمد نے نیلم کے کردار کو ایک عورت کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے، اس کے دکھ درد، جذبات و احساسات اور نفسیات کی ترجمانی کی ہے۔ نیلم کا کردار ہمارے معاشرے کا جیتا جاگتا کردار ہے۔ ناولٹ کے دوسرے کردار صحیح معنوں میں مرکزی کردار کے افعال و افکار ظاہر کرنے کے لئے تخلیق کئے گئے ہیں۔ پلاٹ اور کردار نگاری کے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ”بھولی ہوئی منزل“ ناولٹ کے لوازمات پورا کرتا ہے۔ مصنف کو زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کی شگفتہ بیانی کے باعث قاری کی توجہ مرکوز رہتی ہے اور یہی رضیہ فصیح احمد کا کمال ہے۔ انھیں تمام خصوصیات کی بنا پر ”بھولی ہوئی منزل“ کا شمار اردو کے اہم ناولٹ میں کیا جائے گا۔

خاتون ناولٹ نگاروں میں ایک نام عوض سعید کا آتا ہے، ان کے دو ناولٹ ”بھیت بھیت آگ“ (سیپ، ناولٹ نمبر) اور ”شب گزیدہ“ (قد ناولٹ نمبر) کافی مقبول ہوئے۔ ”بھیت بھیت آگ“ میں مصنف نے زندگی اور سماج کے ایک اہم مسئلہ، جنس کا

مسئلہ اور اس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کے ذریعہ جنس کے مسائل کو نمایاں کیا گیا ہے جہاں معاشرے کی پراگندگیاں اور گندگیاں نظر آتی ہیں۔ نہ پلاٹ کی ترتیب سلیقے سے برقی گئی ہے

اور نہ ہی کرداروں کی نشوونما صحیح ڈھنگ سے ہوئی ہے، زبان و بیان مشتت و شگفتہ ہے، بعض فنی کمزوریوں کے باوجود بھیتر بھیتر آگ "ناولٹ کے فن پر قدرے پورا اترتا ہے اور اسے کسی قدر اچھا ناولٹ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

اردو فکشن کی دنیا میں جمیل ہاشمی اپنا مخصوص و جداگانہ مقام رکھتی ہیں۔ انھوں نے اردو کو تلاش بہاراں "جیسا شاہکار ناول ہی نہیں دیا بلکہ صنف ناولٹ کے فن کا تعین اور اس کے عروج میں بھر پور حصہ لیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شمار نمائندہ ناولٹ نگار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے، ان کا تخلیقی سفر اب بھی جاری ہے۔ ۱۹۷۱ء کے بعد مصنف کے کئی اہم ناولٹ ظہور میں آئے ہیں ان میں "آتشِ رفتہ" (۱۹۷۳)، "دارغِ فراق" (۱۹۷۷)، "روپی (۱۹۸۰)

(ہند میں) "اپنا اپنا جہنم" (مجموعہ ناولٹ) اور "چہرہ بہ چہرہ" (رو بہ رو) "اہمیت کے حامل ہیں۔ "آتشِ رفتہ" مصنف کا مشہور و معروف ناولٹ ہے۔ یہ ناولٹ "داستان گو"

لاہور میں شائع ہونے کے بعد ہندوستان کے ایک موقر رسالہ "شاہکار" ناولٹ نمبر (شمارہ ۵۵) شائع ہونے کے بعد کتابی صورت میں بھی منظرِ عام پر آیا۔ امرتا پریتم نے اس ناولٹ کا ترجمہ ہندی سلگتی آگ سے کرنے کے بعد ناولٹ کے مجموعہ میں شامل کیا گیا ہے۔ انھیں وجوہات کی بنا پر اسے اردو کے نمائندہ ناولٹوں کی صف میں رکھا جاتا ہے، ہماری زندگی یا سماج کا ایک اہم مسئلہ معاشرے کی ناہمواری ہے جمیل ہاشمی نے اسی مسئلہ کے مخصوص پہلوؤں کو عین فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ جہاں پنجاب کے گھرانوں کی معاشرتی زندگی صاف ظاہر ہو جاتی ہے۔

گزشتہ کور کار کا اہم سنگم جس کا اپنی برادری اور گاؤں میں دبدب ہوتا ہے، اپنے

پڑوسی مہر سنگھ کی دشمنی کی وجہ سے پھانسی کی سزا پایا جاتا ہے۔ پھانسی سے قبل وہ اپنے لڑکے
 دلدار سنگھ سے بچن لیتا ہے کہ مہر سنگھ سے انتقام انتقام "دلدار سنگھ کی دادی اپنے بھائی
 اور پوتے کو مہر سنگھ سے انتقام کے لئے اکساتی رہتی ہے۔ جسے دلدار سنگھ ٹالتا جاتا ہے۔
 دلدار سنگھ کی بہن ہنیتی اور مہر سنگھ کی بیٹی دیپو میں دھیرے دھیرے دوستی ہو جاتی ہے کسی
 بات پر کوئی سہیلی ہنیتی کو طعنہ دیتی ہے کہ تم دیپو کو اپنی سہیلی بنائے ہوئے ہر جس کے باپ
 نے تیرے باپ کو پھانسی دلوائی۔ یہ بات ہنیتی کو لگ جاتی ہے اور وہ دیپو سے ملنا جلنا کم
 کر دیتی ہے۔

دیپو اب جوان ہو چکی ہے وہ ہنیتی کے بھائی دلدار سنگھ کو چاہنے لگتی ہے ساتھ
 ہی ساتھ دلدار سنگھ بھی اسے چاہنے لگا ہے۔ دونوں کی یہ چاہت پڑ خلوں اور پاکیزگی
 سے بھر پور رہتی ہے۔ دلدار سنگھ کچھ سوچتا ہے کہ دیپو اور اس سے کیا رشتہ، وہ میرے گرنہ
 کی مانند متبرک ہے اور یہی میرا ایمان ہے۔ اگر کوئی مجھ سے پوچھے تو میں اس کی سوگند کھا کر
 کہوں، میں نے کبھی اس کے قریب ہونے اور اس کو چھونے کی کوشش نہیں کی ہنیتی اپنے
 بھائی کے رویے سے کچھ مشکوک رہتی ہے۔ اسی لئے وہ سوچتی ہے کہ بھیا، باپ کو دیا ہوا
 بچن بھول رہا ہے۔ دیپو کے حسن و جمال کا شہرہ دور دور تک رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ
 وڈن کھیر اگاؤں کے ایک بڑے سردار کے لڑکے حاکم سنگھ کی نسبت دیپو کے لئے مہر سنگھ
 کے پاس آتی ہے۔ دیپو یہ خبر موقع نکال کر دلدار سنگھ کو بتا دیتی ہے۔ دیپو نے انگوٹھی اٹھا
 کر اسے دے دی۔ اس کی ہتھیلی پر رکھتے ہوئے پوہ کی مسرور راتوں اور چاندنی راتوں کے
 حسن، خوشبو سے بھرے ہوئے باغوں کے اندھیروں سے پرلے میری اور اس کی آنکھیاں
 چھو گئیں اور اس گھڑی مجھے معلوم ہو گیا کہ یہ آگ ساری عمر میری رگوں میں تیرتی رہے گی۔

دیو کی شادی حکم سنگھ سے کر دی جاتی ہے، لیکن شادی کے دوسرے روز سردار سنگھ کھلے کیش، بے سدھ، کاٹھی کے بغیر گھوڑے پر بیٹھے وڈن کھیرا کی طرف جاتے اور چھیٹے ہوئے دیکھا جاتا ہے، اور ساری عورتیں بین کرتی نظر آتی ہیں۔ دیو کی شادی کے بعد اتم سنگھ کے گھر کے ہر فرد کی زندگی کا نصب العین دیو کے باپ سے انتقام لینا تھا، وہ انتقامی تصور سے کوسوں دور ہو چکا تھا۔ وہ دیو کے مرنے پر بین کر رہی تھی۔ کرتار کور کاکی پر جورات میں مردنی چھائی ہوئی تھی، اس کے جینے کی کوئی امید نہیں تھی، اٹھ بیٹھی اس کو دیو کی خودکشی کا نہ کوئی رنج تھا، نہ خوشی، نہ حیرت وہ اوندھی گر گئی۔ منہ میں کچھ کہہ رہی ہے۔ مگر ناقابلِ سماعت۔

کاکی کا کردار انتقام لینے میں ویسا ہی ہے۔ جیسے عرب کے دورِ جہالت کے کسی قبیلے کے کسی فرد سے ہوتا ہے۔ جس کی آگ صدیوں تک نہ بجھتی تھی ایسا کردار صرف جہالت اور ناخواندگی کی پیداوار کہا جاسکتا ہے۔ جنتی کاکی کی پوتی جس کو تہذیبی اور معاشرتی ارتقاء نے شعوری طور پر بیدار کر دیا تھا کہ وہ اپنی دادی کے نقش قدم پر نہ چل سکے۔ اس کا پوتا دلدار سنگھ جنتی سے بھی زیادہ گرد و پیش میں پھیلی ہوئی معاشرتی انقلاب کی زد میں آچکا ہے۔ اور رومان پرورد نظروں کے تبادلے نے اس کو دیو کے لئے کچھ سے کچھ بنا دیا۔ اس کے دل سے جہالت کے دور کے انتقامی آگ کو ہمیشہ کے لئے مٹا دیا۔

دیو کا کردار میل و محبت ایشاور و قربانی خلوص و وفا اور کمال بے نفسی کا ایک روشن مینارہ ہے وہ اگر باپ کی مرضی پر اپنی پہلی محبت کے قربان کر دیے گا درس دیتی ہے، تو دوسری طرف دیو اپنی ساس کی پہنائی ہوئی انگوٹھی کو دلدار سنگھ کے قدموں میں پھینک دیتی ہے۔ اور وہ دلدار سنگھ جو عورت کے تقدس اور پاکیزہ گھے کو اپنی متاعِ حیات تصور کرتا ہے۔ اس کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ دیو ایک دھرتی ہے۔ سارے دکھ، سکھ سہنے والی، چپ رہنے والی، بادلوں کی گھن گرج میں اپنا سینہ کھول کر برکھاؤت برداشت کرنے والی، اس وقت اس کی آنکھوں میں وہ چمک

جو سو دن میں ہوتی ہے اور چاند میں، وژن کھڑے میں، سہاگ رات میں اپنے باپ کا نہیں اس نے میرے قول کا پالن کیا تھا۔ یہ ایک ایسا کردار ہے، جو صدیوں میں پیدا ہوتا ہے۔ مگر آنے والی نسلیں دیو جیسی عورت کے کردار کی عظمت کا اعتراف کرتی رہیں گی۔

مہر سنگھ کا کردار ضمنی ہے، وژن، میں صرت وہی ایک دیوی ہے۔ جسے علم کی روشنی حاصل ہوئی تھی، ورنہ وہاں کی پوری آبادی تاریکی کے ماتہ تھی۔ دیو کا شوہر حاکم سنگھ اگرچہ لندن میں اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے آیا تھا۔ مگر اس کی تعلیم اعلیٰ اخلاقی اقدار اور رومانی لطافتوں اور معاشرتی رنگ و بو سے خالی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دیو کے یہ کہنے پر کہ :

”میرے جی کو کوئی اور اچھا لگتا ہے تم مجھے یوں ہی رہنے دو۔ میں تمہاری نہیں ہوں“ لے

دیو نے اپنی پہلی محبت کا مظاہرہ کیا، اور اس کے ردِ عمل میں حاکم سنگھ رنج و غصہ اور بے عزتی کے طے جملے جذبہ کے ماتحت دیو کو مار ڈالنا چاہا مگر دیو کی ملکوتی عظمت نے کہا کہ :

”نہیں، میں نہیں چاہتی کہ تم یوں جوان موت مرد میری گردن کا منکا توڑ دو پھر دوپٹہ ڈال کر مردہ دینا۔ یوں لگے گا جیسے میں نے آپ ہی پھنڈا گلے میں ڈال کر جان لی ہے“ لے

حاکم سنگھ نے ایسا ہی کیا اور ایک نسل کی کہانی ختم ہو گئی۔

درحقیقت جمیلہ ہاشمی کا یہ ناولٹ سیکھ کلچر اس کے متقاضی الفاظ کی وجہ سے کچھ بوجھل سا معلوم پڑتا ہے۔ مگر سیکھ معاشرت کے تمام معاشرتی پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ اس ناولٹ میں کرتار کوڈا، اتم کی ماں کے کردار درمزاج میں درشتی، تیزی اور بول چال میں اکھڑن، نیز اپنے کنبے کے ہر طبقے پر آمرانہ تسلط رہتا ہے۔ اپنے لڑکے کے پھانسی دیئے جانے کے بعد بھی ہر سنگھ کے خون کی پیاسی رہتی ہے۔ مگر اپنے پوتی اور پوتے کی خاطر رات رات بھر جاگتی رہتی ہے۔ مگر جس دن دیو کے مرنے کی خبر اسے مل جاتی ہے اس کی آتش انتقام ٹھنڈی پڑ جاتی ہے۔ — رسم درواز کے مطابق اپنے دشمن ہر سنگھ کے یہاں پہنچ کر غم گساروں کی صف میں سب سے آگے دکھائی دیتی ہے۔

بہر حال جمیلہ ہاشمی نے جس مسئلہ کو اٹھایا ہے وہ سکھوں کی معاشرت کا اہم ترین مسئلہ ہے۔ اس کے پلاٹ کو اچھے ڈھنگ سے ترتیب دیا گیا ہے اور اسے موثر بنانے کے لئے جن کرداروں کا انتخاب کیا گیا ہے اس سے ناولٹ کا کینوس جاؤب نگاہ اور متنوع ہو گیا ہے جو اپنا جواب خود ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے آتش رفتہ "فن ناولٹ پر پورا اترتا ہے۔ کرداروں کو ان کی اپنی زبان پنجابی بلوائی گئی ہے جو کرداروں کو متحرک اور جاندار بنا دیتے ہیں۔ مکالمے موزوں اور تاثیر و تاثر سے پُر ہیں۔ امرتا پریم "آتش رفتہ" پر اظہار خیال کرتی ہوئی رقمطراز ہیں :

"اس ناولٹ میں لہو اور مٹی کی آواز ہے، پر صرف یہی نہیں اس کی مصنفہ نے دلدار اور دیو کے دو ایسے کردار سامنے لا کر رکھے ہیں، جو نہ جانے کتنی پڑھیوں بعد آگ میں نہا، نہا کر، دو ایسی پاک روئیں بن جاتی ہیں، جو بن سکتا شاید کائنات انسانی کا خواب ہے..... اور یہ سب کچھ لکھ سکنے کی خوبی اس جگہ اپنا نقطہ عروج چھو لیتی ہے۔"

جہاں بدد (انتقام) لفظ کو ہر شخص اپنے نقطہ نظر سے دیکھ کر اس کا مفہوم

نکالتا ہے۔ ”

”آتش رفتہ“ تکنیک اور فن کے لحاظ سے نہ صرف منفرد ہے بلکہ سکھ معاشرے کے اس میں ایک اہم مسئلے کو تخلیقی بصیرت کیساتھ پیش کیا گیا ہے۔ انھیں فنی خصوصیات کی بنا پر ”آتش رفتہ“ کو اردو کے اہم ناولٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔

”ردہی“ مصنفہ کا دوسرا ناولٹ ہے جو چوستان کے صحرا کی زندگی کے حقیقی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ سرحدی حملوں کی نفسیات، قبائلی زندگی، ان کی معاشرتی زندگی، شادی بیاہ کے نام پر لڑکیوں کی سودے بازی، ناکام محبت کا سفر، اسی رنگستانی ماحول میں آگے بڑھتا ہے۔

ردہی کا سب سے بڑا وصف اس کا حقیقی ماحول ہے۔ جو مصنفہ کے مطالعہ و

مشاہدہ کا ترجمان ہے انھوں نے قبائلی زندگی کی حقیقی اور موثر آئینہ داری بڑی ہنرمندی سے کی ہے۔ بظاہر اس ناولٹ کی کہانی رومانی ہے مگر جمید ہاشمی نے اس کے ذریعہ قبائلی معاشرے کی بعض برائیوں اور خامیوں کا پردہ چاک کیا ہے اس ناولٹ میں بدلتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کی تقدیریں بھی بڑی چابکدستی سے پیش کی گئی ہیں۔

ناولٹ کا مرکزی کردار ”میں“ ہر جگہ واحد متکلم کی شکل میں موجود رہتا ہے۔ دراصل

وہ ایک ایسے فرد کے کردار کی نمائندگی کرتا ہے جو اپنی تمام کوششوں کے باوجود ماہنی کے عذاب سے نجات حاصل نہیں کر پاتا بلکہ اپنی زندگی کی آخری منزل میں ایک بار پھر یاد دہانی کے آتشیں دریا میں غوطہ زن ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے اور وہ اپنا رہا سہا سب کچھ چھوڑ بیٹھتا ہے ناولٹ نگار نے اس کے جذبات و احساسات اور دلی کیفیات کی ترجمانی بڑے

نفسیاتی پیرائے میں کی ہے۔ ملاحظہ ہو :

”میں نے روشنی بچھا دی۔ میری بوڑھی ہڈیوں میں سردی کی وہ لہر جو کھلی کھر کی سے آرہی ہے۔ لہر زنی ہوئی، مولے ہوئے سہا ہی ہے۔ مجھے اپنا وجود ایک لاش کی طرح سردی کے اس کتڑ پر تیرنا لگتا ہے۔ وجود جو مزدہ یادوں، بیٹی کہانیوں، گریزی محبتوں، یوسیوں اور ناکامیوں، خوشیوں اور مسرتوں کی لاش ہے وجود جسے مریم نے ٹھکرایا تو کسی نے قبول نہ کیا جیسے کبھی کہیں کوئی ٹھکانہ مل سکا۔ حیرت ہے ایسی مکمل اور بے پناہ حسن سے مدہوش اپنی خوشبو سے آپ ہی دیوانی ہوتی رات میں مجھے مریم کی یاد کیوں آتی ہے۔ کیا رات بھی مریم ہے کنواری غصہ و رادرا اپنی خوبصورتی سے گناہ کی حد تک آشنا..... رات مریم ہے اور رات مریم نہیں ہے۔ رات آسرا ہے پناہ گاہ ہے محبت کی خوشبو ہے لمس کی نرمی ہے۔ سانس کی پاکیزگی سے وسعت کی حد تک درماں کرنے والی اور مریم اس نے ایک بے سہارا دل کو سہارا نہ دیا۔“

یہی وجہ ہے کہ مریم، اس کی زندگی میں ایک دائمی غلش بن کر رہ جاتی ہے جس کا احساس باقی رہتا ہے اور زمانوں کے پار سے برہمی کی آنی کی طرح چمکتا رہتا ہے۔

ناولٹ کی ہیروئن مریم کا کردار فطری اور حقیقی ہے وہ ایک سرحدی قبائلی سردار کی اکلوتی لڑکی ہے اس میں تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں وہ نڈر بہادر ہونے کے ساتھ ہی ساتھ الہر بھی ہے یہی وجہ ہے کہ سماج کی پرداہ کئے بغیر وہ تن و تنہا صحراؤں اور گھاٹیوں کی طرف نکل جاتی ہے۔ جہاں اس کا قبائلی پن، تلون، خود سری اور خود سیردی کے باوجود

اپنے محبوب کے مقابلے میں ایک دوسرے سردار کے لڑکے کو اپنا منگیتہ تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے۔“

پلاٹ کردار نگاری کے علاوہ زبان و کلام و لکس اور اثر انگیز ہے۔ اپنی مخصوص تکنیک میں یہ ناولٹ ریگستانی زندگی اور سماج کے اس اہم مسئلہ کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے جسے مصنف نے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے اور آج بھی ناولٹ کی روایت کو مستحکم بنانے میں مصنف نے بڑا حصہ لیا جس کی مثال ان کے ڈھیر سارے ناولٹ ہیں ان کے ناولٹوں کا ایک مجموعہ: ”اپنا اپنا جہنم“ نام سے شائع ہوا اس میں شامل ناولٹوں کے موضوع اور کہانی کی فضا میں خاصی تبدیلی دکھائی پڑتی ہے۔ پاکستان کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے اہم مسائل کو بڑے سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے۔ خاص طور سے نوجوان نسل کی ذہنی کشمکش، برباد و بکھراؤ کی ترجمانی اچھے ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ بقول سلیم اختر کہ ”اپنا اپنا جہنم“ (میں شامل ناولٹوں) کے موضوعات جدا گانہ ہیں، لیکن مرکزی نکتہ ایک ہے یعنی لوگ اپنے جذبات و احساسات اور اس سے بڑھ کر دوسروں سے توقعات کی بنا پر اپنے لئے خود اپنا جہنم پیدا کرتے ہیں۔“

”اپنا اپنا جہنم“ کے سبھی ناولٹ زندگی یا سماج کے کسی اہم مسئلہ کو لے کر لکھے گئے ہیں۔ ناولٹ کے ارتقائی سفر میں انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

”چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو“ جمیلہ ہاشمی کے دوسرے ناولٹوں سے منفرد اور جداگانہ نوعیت کا ناولٹ ہے جہاں مصنف اپنے مخصوص موضوع سے ہٹ کر تاریخ میں قدم رکھتی ہے۔ ”چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو“ دراصل تاریخی ناولٹ ہے جو ایران کے پہلی خزانہ کی ابتداء

اس تحریک کے اسباب و عوامل پر مبنی ہے۔ اسی پس منظر میں مصنفہ نے اُم سلمیٰ (قرۃ العین طاہرہ) کی زندگی کے ایک اہم مسئلہ کو اٹھایا ہے جہاں اس کی شخصیت اور ماحول کے مختلف النوع گوشے ایک مختصر کینوس پر ابھرتے ہیں اسی بنا پر راقم الحروف چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو "کو ناولٹ کے ذمے میں رکھتا ہے۔

یوں تو متنازعہ فیہ شخصیت قرۃ العین طاہرہ سے متعلق ادبی حلقوں میں بڑا شور مچا اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس موضوع پر عزیز احمد نے "ذریں تاج" افسانہ لکھ کر اس کی شخصیت کو نمایاں کیا مگر اس افسانے کے علاوہ اس موضوع پر کوئی ناول یا ناولٹ وجود میں نہیں آیا۔ جمیل ہاشمی ہی وہ پہلی خاتون ناولٹ نگار ہیں جنہوں نے اس کی زندگی کو ایک چھوٹے سے کینوس پر چند کرداروں کی مدد سے قدیم ایران کے مذہبی و معاشرتی زندگی کے ایک اہم مسئلہ کو چابکدستی سے پیش کیا ہے۔

صفوی حکمرانوں اور شاہ قاجار کے عہد کے ایران کی مذہبی، معاشرتی، تہذیبی، سیاسی زندگی اور ان کے اثرات کو بڑی خوب صورتی سے ترتیب دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ اور کرداروں میں ربط و توازن برقرار رہتا ہے۔ کرداروں کی نشوونما اس عہد کے عصری ماحول و فضا میں کیا گیا ہے جس کے باعث کردار فطری اور حقیقی بن کر سامنے آتے ہیں۔ بقول کے کھلر کہ "قرۃ العین طاہرہ کو از سر نو زندہ کرنے کی سعی کی گئی ہے"۔

مصنفہ نے اپنا سارا زور ناولٹ کے مرکزی کردار اُم سلمیٰ پر صرف کر کے اپنی فنی و تخلیقی صلاحیت کا بین ثبوت دیا ہے۔ ناولٹ کا تانا بانا اسی کردار کے گرد دُٹا گیا ہے۔ وہ ایک مجتہد کی بیٹی ہی نہیں بلکہ ایک جید مجتہد کی بیوی بھی ہے یہاں تک کہ اس کا شوہر بھی

اجتہاد کر چکا ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے باعث وہ فلسفے سے زیادہ دلچسپی رکھتی ہے وہ نہایت خوب صورت اور تازک اندام شاعرہ بھی ہے اور موسیقی سے بھی رغبت رکھتی ہے مگر ان سب کے باوجود اس کی روح تشنہ رہتی ہے شیخ احمد احسانی کے فلسفے اور سید کاظم رشتی کی تعلیمات اس کی روح میں ایک ہلچل پیدا کر دیتی ہے وہ بتیابی سے امام مہدی کے ظہور کی منتظر رہتی ہے اور برابر خواب میں ایک ایسے شخص کو دیکھتی ہے جس کے چہرے پر پردہ پڑا رہتا ہے جو کبھی دکھائی بھی دیتا ہے اور کبھی نہیں، دراصل وہی چہرہ اس کی تناؤں، جستجو اور شاعری کا مرکز بن جاتا ہے اس کو دیکھنے اور حاصل کر لینے کی آرزوؤں میں وہ کیا سے کیا بن جاتی ہے وہ اپنا سب کچھ لٹا کر اپنی زندگی قربان کر دیتی ہے۔

بقیہ کردار جو صرف مرکزی کردار کی صمیم نشوونما کے لئے تخلیق کئے گئے ہیں، انیسویں صدی کے ایرانی مجتہدین کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ملا محمد کا کردار جاندار ہے مگر مصنف نے اسی کردار کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ عالم ہدیٰ اس ناولٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”یہ ناولٹ جمیلہ ہاشمی کی تخلیقات میں ایک منفرد حقیقت کا حامل ہے اس میں انھوں نے اپنے مخصوص اسلوب کو قائم رکھتے ہوئے ایک نئے موضوع کو اپنے قلم کی جولا نگاہ بنایا ہے اور اپنے فن کو نئے زماں و مکاں سے روشناس کرایا ہے۔“

ناولٹ کی بُنت اور کرداروں کے داخلی عمل پر قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا گہرا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے ”چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو“ ناولٹ کے فن پر پورا اترتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا شمار اردو کے اہم تاریخی ناولٹ میں کیا جاتا ہے شہزاد

اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”انھوں نے تاریخ کو محض پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ موضوع کے طور پر نہیں..... تاہم یہ بات کم اہم نہیں کہ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی پر ایک عاتقون ناول نویس نے قلم اٹھایا اور حقیقت یہ ہے کہ مصنف نے اس کے مذہبی خیالات و افکار سے بحث کرنے یا اس کی تائید و تردید کرنے کے بجائے صرف اس کی داستان حیات کو نہایت دیانتداری اور ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے۔“

”فاختہ“ (۱۹۷۳) نہ صرف مستنصر حسین تارڑ بلکہ اردو کا اہم ناولٹ ہے۔ عصری عہد کے سب سے بڑے سوال یعنی ”امن اور جنگ کے مسئلہ کو نہایت فنکارانہ پیرائے میں اٹھایا ہے۔ چوں کہ ”فاختہ“ کے ذریعہ مصنف نے ایک مختصر کہنوس پر چند مخصوص کرداروں کی مدد سے بین الاقوامی سطح کا ایک اہم مسئلہ اپنی مخصوص تکنیک سے نمایاں کیا ہے، جو ناولٹ کا بنیادی وصف ہے کہانی میں برتاؤ اور تجسس جیسے عناصر ناولٹ میں ایک نئی معنویت پیدا کرتے ہیں ہر چیز کہ اس پر کہیں کہیں سفر نامہ کا شبہ ہونے لگتا ہے پھر بھی ناولٹ کی تمام خصوصیات اس میں موجود ہیں جن کی بنا پر اسے ناولٹ کہنے میں ذرا بھی تاہل نہیں کیا جاسکتا۔

”فاختہ“ ماسکوں میں منعقدہ نوجوانوں کے پانچویں عالمی میلے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ انگلینڈ میں زیر تعلیم ایک سترہ سالہ نوجوان نوٹس بورڈ پر ایک نوٹس دیکھتا ہے جس میں امن عالم کے خواہاں نوجوانوں سے درخواست طلب کی گئی تھی کہ ”اگر آپ کی عمر پچیس سال سے کم ہے اور آپ عالمی امن اور بھائی چارے کے اعلیٰ و ارفع مقاصد پر صدق دل سے یقین رکھتے ہیں تو میلے میں شمولیت کے لئے مندرجہ ذیل پر پیکر درخواست روانہ کیجئے۔“

۱۔ شہزاد منظر : ناول انگلیشی ادب حصہ دوم، ص ۴۶/۴۷

۲۔ فاختہ : ص ۸

چنانچہ امن کے متمنی اور جنگ کے مخالف اس نوجوان طالب علم کی درخواست قبول کر لی جاتی ہے وہ نوجوان پاکستان کا شہری ہے اور پاکستان سرکار وہاں کے شہریوں کو روس جانے کی اجازت نہیں دیتی پھر بھی چند نوجوان اس کی پرواہ کئے بغیر برائے شرکت وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ ان کا کوئی ڈیلیکیشن نہیں ہوتا وہ ذاتی طور پر اس میں شرکت کرتے ہیں۔ اس ناولٹ میں سہ روزہ تقریبات کا تفصیلی ذکر کیا گیا ہے، خاص کر ایک رات کا جس میں سبھی شرکاء نقاب لگا کر شریک ہوتے ہیں کوئی بھی اصل شکل میں نہیں ہوتا سارا رات آتش بازی مچھوٹی ہے سبھی شراب کے نشے اور رقص میں ڈوبے ہوئے ہیں یہ سلسلہ رات بھر چلتا ہے۔ نوجوان نقلی چہروں میں ایک دوسرے پر چھٹیا کشی اور فقرے بازی کے علاوہ مذاق اڑاتے پرتے ہیں۔ اس ایک نوجوان کو جو ناولٹ کا مرکزی کردار ہے، اپنے اصلی چہرے میں ہے۔ اسے چند لڑکیاں جو رکچہ، فاختہ اور اونٹ ہاتھی چڑیل کی نقاب چسپاں کئے ہوئے ہیں گھیر لیتی ہیں اور خرگوش کی نقاب لاکر پہنا دیتی ہیں ایک Parlicept جو چینی ہے، اڑدے کی نقاب چسپاں کئے ہوئے ہے وہ اس لڑکے کی مدد کرتا ہے، لیکن ناکام رہتا ہے۔ وہ بولتا ہے کہ :

”تم منافقت برت رہے ہو۔ ان لوگوں سے ڈرتے ہو..... اپنے جذبات کا اظہار نہیں کر پاتے بس میں اپنی کینچی اتار لوں..... اب چند دنوں کی بات ہے پھر۔“

یہ جملہ معنی خیز ہے اور بساط عالم پر جہاں بڑی طاقتیں اپنے مطابق حرکت کرنے پر چھوٹے ملکوں کو مجبور دے بس کر دیتی ہیں، چین تیسری طاقت بن کر ابھرنے کے لئے تیار ہے اس کی چھٹ پٹا ہٹ سے بھی اس کا اظہار ہوتا ہے لیکن جس طرح امن عالم

کا خواہاں نوجوان کو بے راہ روی کا شکار شراب نوشی میں غرق اور بے ہودہ جانوروں کی طرح حرکتیں کرتے دکھایا گیا ہے وہ اٹلی سطح پر نوجوانوں کی طاقت کا مذاق اڑاتی محسوس ہوتی ہے اگر طنز کی نیت ہے تو وہ یا تو اتنا لطیف اور باریک ہے جو صاف صاف دکھائی نہیں دیتا یا پھر تسخیر کی مصداق ہے۔

”فاختہ“ اس گاؤں کی رہنے والی ہے جسے جرمن بمباری نے تہیں نہیں کر دیا تھا ایک بم کے دھماکہ میں پیدا شدہ تیز چمک میں اس کی آنکھ کی روشنی غائب ہو جاتی ہے وہ نابینا ہے اسے ٹاؤٹ نگار نے بہت چھپا کے رکھا ہے اور قاری میں تجسس پیدا کرنے کی کوشش کی گئی کہ وہ آخر ضد پر بھی، اپنا نقاب کیوں نہیں اتارتی؟ حالاں کہ اس کا ہاتھ بکڑ کر چلنا خود گھر تک تنہا نہ جانا، اپنے ہی وطن اور شہر کی اہم چیزوں کے بارے میں تجسس نہ طور پر پوچھنا اور کبھی نہ دیکھ سکے کی بات کرنا، یہ سب اس کے اندھا ہونے کے بارے میں قاری کو پہلے ہی محسوس کر دیتے ہیں لیکن پرانی کہانیوں میں جس طرح کلائمکس تک پہنچا دینے کے لئے کچھ اس طرح کا واقعہ یا حادثہ دکھا دیا جاتا تھا، اسی طرح پرانے ڈرامائی انداز میں وہ اندھی ہونے کے باوجود واقعہ کے متعلق تفصیل سے بتاتی ہے:

”جنگ بہت ہولناک ہوتی ہے..... اور منک..... منک رہنے

والے لوگ ان ہولناکیوں کا سب سے زیادہ شکار ہوئے روز آئے سیکڑوں

جرمن طیارے ہمارے خوبصورت شہر پر بارش کرتے..... مگر پھر ایک شب

ہزار پادٹھ دزنی آتشیں بم ہمارے صحن کے عین بیچ میں آگرا..... ایک

چمک پیدا ہوئی آنکھوں کو چند صیادینے والی چمک..... پورے چھ ماہ

بعد مجھے ماسکو کے ہسپتال میں ہوش آئی.....“

سرخ چوک پر ایک گٹر بنگ انار کے دھماکہ کی آواز سے فاختہ میٹروں سے لڑکھڑاتے ہوئے دریا کے کنارے پہنچ جاتی ہے جہاں پاکستانی شہری اس کے دونوں بازوؤں کو تھام کر کہتا ہے۔ ”دیکھ کر چلا کر د“ اس کا جواب دیتے ہوئے فاختہ سسکی لیتی ہوئی اپنا نقاب انار کر کہتی ہے :

”میں دیکھ کر نہیں چل سکتی میری آنکھیں نہیں ہیں..... یسوع میری ماں کی مدد کو نہ آیا.....“

ناولٹ میں ڈرامائی عنصر کچھ زیادہ نظر آتا ہے خاص وہ مصعب وہ بوڑھا فلسفیانہ انداز میں کبھی جنگ نہ ہونے دینے کی تبلیغ کرتا ہے۔ اسے اس نوجوان کے دیکھتے ہی اپنے بچوں کی یاد آجاتی ہے جن کو جرمن جنگیوں نے مار ڈالا تھا جس طرح ایک اسٹیشن کی بھیڑ میں اچانک وہ بڈھا اس کے گلے سے لپٹ کر یہ سب کہتا ہے، بڑا ڈرامائی ہے۔ حالاں کہ جو بات اس نے کہی ہے وہ بہت بڑی ہے اور یہی شاید ناولٹ نگار اس ناولٹ کے بہانے کہنا بھی چاہتا ہے بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ پر سفر نامہ کا اثر ہے مرکزی کردار میں ”کے ذریعہ ناولٹ نگار نے اس مسئلہ کو واضح کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے دوسرے کردار ضمنی ہیں۔ فاختہ کا کردار حقیقی اور فطری ہے مصنف نے اس کے کرب کو بڑے موثر پیرائے میں اجاگر کیا ہے۔ زبان، اسلوب، سادہ و سلیس ہے۔ علامتی تکنیک میں لکھا گیا یہ ناولٹ صرف پاکستان ہی نہیں بلکہ دنیا کی امن و امان کا پیغام دیتا ہے۔ بقول احمد ندیم قاسمی :-

”مستضر صہین تارڑ کا یہ ناولٹ، قوت اور ہلاکت کے اس پاگل خانے میں، جسے ہم دنیا کہتے ہیں، اعدال و توازن حسن و خیر اور امن و سکون

کا ایک ایسا نغمہ ہے جو اقدار کی نفی کے اس ماحول میں نہایت خوبصورتی کے ساتھ زندگی کا اثبات کرتا ہے۔

”ضبط کی دیوار“ (۱۹۷۷) سلیم اختر کا مشہور ناولٹ ہے یوں تو سلیم اختر کا شمار بنیادی طور پر نقاد اور افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے مگر انھوں نے اپنی نفسیاتی ژرف نگاہی اور فن کارانہ صلاحیت سے ”ضبط کی دیوار“ جیسا ناولٹ لکھ کر ناولٹ نگاروں کی صف میں اپنا نمایاں مقام بنالیا۔

احمد ندیم قاسمی کے علاوہ بعض نقادوں نے ”ضبط کی دیوار“ کو طویل افسانہ کہا ہے لیکن درحقیقت یہ ایک ناولٹ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اگر سلیم اختر نے ذرا محنت کی ہوتی تو یہ کیا اچھا طویل افسانہ ہو سکتا تھا کیوں کہ اس ناولٹ کے پلاٹ میں کوئی فاصلہ پھیلا دیا وسعت نہیں ہے۔ ارشد جو اس ناولٹ کا مخصوص کردار ہے جس کے گرد یہ ناولٹ بنا گیا ہے اس کہانی کا ہیرو جو اچھے کردار کا لڑکا ہے جو ایک شریف ماحول میں پرورش پاتا ہے لیکن کالج میں چند بد کردار لڑکوں کی وجہ سے خراب ہو جاتا ہے وہ جو نمازی اور پرہیزگار تھا۔ ان بد کردار لوگوں کی صحبت میں غش کتابوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔ یہ چیزیں اس کے اندر کے سوئے ہوئے مرد کو بیدار کر دیتی ہیں جو کجا دیتی ہے اور یہی ہوس اسے طوائف کے کوٹھے تک لیجاتی ہے مگر فطرتاً شریف، نیک اور کم حوصلگی کے باعث وہ طوائف سے لطف اندوز نہیں ہوتا اور واپس چلا آتا ہے اور دوستوں سے اس بنا پر پرہیز کرتا ہے تاکہ یہ لڑکے اسے نامرد نہ سمجھنے لگیں لیکن انھیں بد کردار لڑکوں نے اپنے تجربوں کو اس کے سامنے بیان کیا کہ پہلی بار اکثر ایسا ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ارشد اس طوائف کے پاس دوبارہ جانے کے لئے تیار نہیں ہوتا اس کے

دوست اکثر اسے درغلالتے ہیں کہ وہ طوائف اسے اکثر پوچھتی ہے کیوں کہ اسے تم سے
عشق ہو گیا ہے ارشد اس بات پر یقین کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا لیکن بار بار دوستوں
کے کہنے پر وہ اس طوائف کے کوٹھے پر جاتا ہے۔ طوائف اسے دیکھ کر دیوانی ہو جاتی
ہے۔ یہیں ناولٹ عجیب اور حیرت انگیز موٹر لیتا ہے طوائف اس کا ماتھا جو منے لگتی ہے
اور کہتی ہے، میرا لڑکا اکبر اگر گھر سے فرار نہ ہوا ہوتا تو وہ بھی تہار سے جیسا ہوتا کیا تم
مجھے اپنی ماں نہیں بنا سکتے۔ ناولٹ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس ناولٹ کے دو مخصوص کردار ارشد اور طوائف ہیں۔ دوسرے
کردار ضمنی طور پر کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہیں، چند کردار اور محدود پلاٹ کی
وجہ سے یہ ایک اچھا طویل افسانہ ہو سکتا تھا، لیکن سلیم اختر کی جزئیات نگاری اور
سماجی مشاہدوں نے اس کام کو کسی قدر طویل کر دیا ہے جس کی وجہ سے یہ ناولٹ
ہو گیا۔ جیسے ارشد کے والد کے حوالے میں، مسجد اور مذہبی جوش و ولولے کا اچھا اور
خوب صورت اظہار کہیں کہیں طنز کے ہلکے نشتر بھی نظر آتے ہیں تاثرات انداز بیان نے
ہی اس کہانی کو ناولٹ بننے میں کسی قدر مدد دی ہے۔

”منشی جی ٹیکس کے سلسلے میں دوکان کے سارے رجسٹر بغل میں دبائے
چلے آئے تھے ان کا خیال تھا کہ حکومت نے کچھ زیادہ ہی ٹیکس عاید کر دیئے
اس لئے وہ اپنے حساب سے ٹیکس بچانے کی کوشش کیا کرتے تھے“۔
جا بجا لطیف طنز نے اس ناولٹ کو خوب صورت بنا دیا ہے کہانی کے حوالے
سے بعض لطیف اشارے بھی اس ناولٹ کی قدر و قیمت بڑھا دیتے ہیں جیسے تقسیم اور
ہجرت کا درد!۔

”محلہ کی مسجد بہت شاندار تھی لیکن محلوں میں پانی جانے والی عام ڈریج
اینٹ کی مسجدوں کے ایسی بھی نہ تھی۔ تقسیم ملک سے پہلے کرتار پورہ قالص
ہندوؤں سکھوں کی آبادی تھی صرف ”ہنی“ کے پاس چند گلیوں میں مسلمان
آباد تھے اور وہ بھی کوئی اتنے خوشحال نہ تھے“۔

لیکن ان تمام باتوں کے باوجود نئی نسل گمراہ ہو رہی ہے۔ سلیم اختر اس بات پر ایمان
دکھتے ہیں کہ نئی نسل کے اندر میں کہیں ایمان اور انسان زندہ ہے اور جاگ رہا ہے وہ
کبھی کبھی براہ راست آسکتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

”آیات کی خوش الحانی اس کی روح اور ذہن میں یوں اتر رہی تھی جیسے
سوکھی مٹی میں شبنم..... اس نے نہ صرف خواب کی الجھن سے ہی نجات
پائی بلکہ اب وہ ذہنی لحاظ سے خود کو بہت ہلکا بھی محسوس کر رہا تھا آج
اسے صبح معنوں میں نماز کی برکت اور خدا کی عظمت کا احساس ہوا“

مختصر طور پر سلیم اختر کا یہ ناولٹ اوسط درجے کا ناولٹ ہے جو نئی نسل اور اس
کے مسائل پر مبنی ہے لیکن اگر یہ کردار طالب علموں کے جائزے، تجربے، مشاہدے کی روشنی
میں سمجھا جاتا اور کوئی نتیجہ برآمد کیا جاتا، یا کسی حل کی طرف اشارہ ہوتا تو یہ ناولٹ اردو
کا اہم ناولٹ ہو سکتا تھا لیکن مشاہدے تجربے کی محدودیت اور نیم جذباتی قسم کے انداز
بیان نے اسے اوسط درجے کا ناولٹ بنا دیا۔ شہزاد منظر اس ناولٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے
رقم طراز ہیں کہ:

”ضبط کی دیوار“ نئی نسل کا ناولٹ نہیں ہے بلکہ یہ عام دکھ درد کی کہانی ہے

اس میں اگرچہ کالج کے طلبہ کے پہلی بار طوائف کے یہاں جانے کے تجربے کو بیان کیا گیا ہے لیکن یہ (اس کا) اصل موضوع نہیں ہے..... ”صنط کی دیوار“ کا موضوع ایک طوائف کی مائتا ہے۔“ ۱

”صنط کی دیوار“ کے بعد اس صنف ادب کی ترویج میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا اور تقریباً ہر بڑے ناول نگار نے طبع آزمائی کی۔ چنانچہ ادا س نسلیں کے خالق عبداللہ حسین نے اپنے ناولٹوں کے ذریعہ اس صنف کو جدید فن اور نئی جہتوں سے روشناس کیا۔ ان کے ناولٹ ”نشیب“ ”ندی“ ”وایسی کا گھر“ وغیرہ کافی مقبول ہوئے:

”نشیب کا کٹھن جنت ہے یا جہنم“ اسے ہمارا مقدمہ کہنا چاہتے ہیں اسی سمت رواں ہیں گو بظاہر اس میں ہمارے ارادے کو دخل نہیں لیکن یہ باطن ہی ہمارے منصوبے کا ایک حصہ ہے منصوبے کو نئے کی تلاش سے آہنی کے نئے باب دلا سکیں مگر افسوس کہ انجام ہمارے اختیار میں نہیں۔ مزید لاعلمیت کے گڈھے میں لڑھکنے بلکہ دفن ہونے پر مجبور ہیں اور یہی موضوع عبداللہ حسین کے ناولٹ ”نشیب“ کا ہے۔“ ۲

ناولٹ نگار نے جو مسئلہ اٹھایا ہے اسے فنکارانہ انداز میں ”نشیب“ میں پیش کیا ہے۔ ”ندی“ اردو کا اہم ترین ناولٹ ہے جس کی وجہ سے عبداللہ حسین کو راتوں رات شہرت ملی۔ مصنف کا یہ ناولٹ دو مختلف تہذیبی کرداروں کے اشتراک سے ترتیب پاتا ہے۔ سلطان مشرق تہذیب کا نمائندہ ہے تو بلا کا امریکی تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے۔ ان دونوں کرداروں کے آپسی ہم آہنگی سے کہانی آگے بڑھتی ہے، اور المیہ پر ختم ہو جاتی ہے۔

عبداللہ حسین نے بلا نکا (ناجائز لڑکی) کے طویل ترین جذبات و احساسات کی ترجمانی اپنے مخصوص پیرائے میں قلمبند کیا ہے، اس کے ارد گرد رونما ہونے والے واقعات ان کے ایجاز و اختصار کے ساتھ چلتے ہیں۔ انھوں نے اس ناولٹ کے ذریعہ مغربی تہذیب و تمدن کی چند خرابیوں کے نقوش کو ابھارنے کے ساتھ ہی ساتھ، ان کی تہذیب و تمدن سے برتری کا اظہار بھی کیا ہے۔

ناولٹ کا مرکزی کردار سلطان حسین مغربی کیتڈا کی ایک یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کرنے جاتا ہے وہاں اس کی ملاقات لسانیات کی طالب علم بلانکا سے ہوتی ہے وہ نفسیاتی طور پر اس سے دلچسپی لینے لگتا ہے۔ بلانکا خوب رو اور خوش خو ہونے کے ساتھ ہی ساتھ انسان دوست ہے۔ اس کے سینے میں دنیا جہان کا درد پنہاں ہے۔ وہ کسی مرد سے اپنے دل میں پوشیدہ راز کو بتانے کے لئے بے چین رہتی ہے لیکن اسے صرف دوست ملے، مرد کوئی نہیں۔ وہ بتانا چاہتی ہے کہ اس کا وجود کسی کے جرم سے وابستہ ہے اس کی پرورش ایک امیر گھرانے میں ہوتی ہے جنہوں نے اسے گود لے لیا تھا۔ اور اس بات کا بھی انکشاف کر دینا چاہتی ہے کہ وہ ان کی اولاد نہیں۔ بلانکا ایک جگہ کہتی ہے :

”میرا وجود ایک جرم تھا۔ جو شرک کے کنارے سرزد ہوا اور پکڑا گیا اور نشتر ہوا لیکن کسی کے سر نہ چڑھا اور ساری دنیا کی ذمہ داری بن گیا، کہ جو میں ترس کھا کر پناہ میں لے گیا جس سے سیامی بلی یا فوکس ٹیریر کہتے کے بچے کو پالا جاتا ہے۔“

بلا نکا صرف ایک ایسی لڑکی ہی نہیں جس کی رگوں میں مغرب کا خون ہے وہ زمینی سطح سے اٹھ کر مغرب کا شعور بلکہ زمانے کا ضمیر بن جاتی ہے جب وہ لا پڑا

چلتا ہے کہ آج ہم دنیا کے سب سے ترقی یافتہ ملک میں رہ رہے ہیں، اور
 فی کس دنیا میں سب سے زیادہ کمارہے ہیں۔ اور اپنے جسموں کو دنیا کی
 عمدہ ترین غذا پر پال رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں اور پتہ نہیں کہھر
 جا رہے ہیں۔ ہماری رگوں کو دن بھر میں کتنی کیلو ریز کی ضرورت ہے،
 اس کے بعد اعداد و شمار ابھی تک شائع نہیں ہوئے۔“

مصنف نے بلانکا کے کردار کے ذریعہ زندگی اور محبت کا فلسفیانہ نظریہ پیش کیا
 ہے جہاں وہ سلطان حسین کی معشوقہ بننے کے بجائے دوست بننے پر مصر ہے۔ سلطان حسین
 سے کہتا ہے:

”..... اور مجھے افسوس ہے سلطان حسین کہ میں صرف دوستی کر سکتی ہوں! اب
 اب ٹھیک ہو گیا نا سلطان حسین..... اب ہم پھر برابر کی سطح پر آگئے ہیں
 ہم دونوں آزاد ہیں۔ تم جہاں چاہو، جس وقت چاہو مجھے چوم سکتے ہو
 اور آزاد ہو سکتے ہو۔ سمجھ گئے؟“

یہی وجہ ہے سلطان حسین وطن واپس آنے کے بعد بھی بلانکا کو بھول نہیں پاتا۔
 بلانکا کی شیریں یاد بند دیرچوں سے آتی رہتی ہے۔ وہ اس لا اُبانی لڑکی کے بارے میں
 بڑی گہرائی سے سوچتا رہتا ہے کہ آخر وہ دنیا کے مردوں سے کیا چاہتی ہے۔ اچانک اسے
 اپنے دوست بائرن کا خط موصول ہوتا ہے کہ بلانکا نے ایک لڑکے سے شادی کر لی
 ہے اور دو ہفتہ بعد ندی میں ڈوب کر مر جاتی ہے۔ اس کا ڈوبنا ایک حادثہ تھا یا خودکشی
 یہ تو صرف بلانکا ہی بتا سکتی تھی جواب اس دنیا میں نہیں ہے۔

عبداللہ حسین نے اس ناولٹ کے مختصر سے پلاٹ میں زندگی کے اس اچھوتے کرب و انحلال کو پیش کر کے اس معاشرے کی عکاسی کی ہے جہاں ناجائز اولادیں پیدا ہوتی ہیں اور ان کی زندگی گھناؤنے وجود کے احساس سے مسموم ہو جاتی ہیں۔ پلاٹ، کردار نگاری، اسلوب و تکنیک، ہر لحاظ سے یہ ناولٹ کامیاب ہے۔ ہندی، کا شمار اردو ناولٹ کے ارتقار میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

ان ناولٹوں کے علاوہ ۱۹۴۰ء کے بعد کثیر تعداد میں شائع ہوئے مگر معیارِ عمدہ ناولٹس کی تعداد چند ہی ہے جن کا جائزہ کہنی وجوہات کی بنا پر نہیں لیا جا رہا ہے ۱۹۴۰ء کے بعد وجود میں آنے والے ناولٹوں میں ریاض ٹیالوی کا ”سرگم کاہو“ اور خواجہ کا ”مرگ بہا“ منصور قنیر کا ”صبح کہیں شام کہیں“ ممتاز مفتی کا ”لوک ریتی“ (۱۹۴۲ء) غایت اللہ کے چار ناولٹوں کا مجموعہ ”منزل منزل دل بھٹکے گا“ (۱۹۴۳ء) ضمیر الدین احمد کا ”مراٹا المستقیم“ (۱۹۴۲ء) عوض سعید کا ”شب گزیدہ“ (۱۹۴۳ء) اختر جمال کا ”کزن ہال“ (۱۹۴۴ء) مسعود مفتی کا ”کھلونے“ (۱۹۴۶ء) اتم عمارہ کا ”درد روشن ہے“ صبیحہ افضل کا ”انجم آرا“ مرزا حامد بیگ کا ”تار پر چلنے والی“ (۱۹۴۳ء) غلام عباس کا ”گوندی والا تکیہ“ (۱۹۸۳ء) س. کاشمیری کا ناولٹ ”شری نگر پھپھر میل“ (۱۹۸۳ء) اور مصطفیٰ اکرم کا ”کرم دان“ (۱۹۸۴ء) وغیرہ بطور خاص ہیں۔

عمومی طور پر اس اجمالی جائزے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ پاکستان میں صنف ناولٹ نگاری کا فن بتدریج اپنے ارتقائی سفر پر گامزن ہے۔

پانچم

اُردو ناولٹ کا مستقبل

آج تیزی سے بدلتے سماجی حالات، سائنس اور ٹکنالوجی کے تجربوں اینٹی
اسلوں کی ہوڑ اور کمپیوٹر ایزیشن (Computerisation) نے زندگی کی قدروں
کو کافی حد تک تبدیل کر دیا ہے۔ ہر شخص متعدد قسم کے مسائل اور آزمائش سے بہرہ اُڑتا
ہے زندگی اتنی آسان اور سیدھی نہیں بلکہ انسانی وجود کئی جھوں میں منقسم
اس اخراج تفری اور مادیت کی ہوڑ میں ہر شخص سرگرداں دکھائی پڑتا ہے۔ ایسے دور میں میاری
ناول کی تخلیق و اشاعت ایک پیچیدہ اور دشوار کن مرحلہ بن گیا ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ اب جب کہ زندگی اس قدر درہم برہم اور منتشر ہوئی
جا رہی ہے تمام مسائل، رجحانات و میلانات پر ایک ہی ناول میں محاکمہ کرنا ادیب کے
لیے ناممکن نہیں تو جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہے۔ روز تیزی سے بدلتے حالات جہاں
راتوں رات حکومتیں بدل جاتی ہیں دنیا کے نقشے پر نئے ملک وجود میں آجاتے ہیں زندگی
میں کہیں کوئی ٹھہراؤ اور توازن دکھائی نہیں دیتا بلکہ ہر شخص نیسری عالمی جنگ کے خوف
سے سہا ہوا ہے ایسی حالت میں انسانی زندگی کو دیکھنے اور اس کے اظہار کا دعویٰ کرنا
کھن خیال خام ہی ثابت ہوگا۔

ادیب بھی اسی معاشرے کا فرد ہے اب نہ تو فنکاری کے پاس اتنا وقت
ہے کہ وہ ضخیم ناولوں کی تخلیق کرے اور نہ قاری کو ہی اتنی فرصت ہے کہ وہ ایسے ناولوں

کا مطالعہ کر سکے۔

پھر نکلشن کے قاری کو تو افسانے سے تسکین نہیں ہو سکی کیوں کہ افسانہ اور طویل افسانہ جو صرف زندگی کے کسی مسئلے کے ایک رخ یا ایک گوشے کی ترجمانی کرتا ہے۔ قاری کی جستجو قطعی پوری نہیں کر پاتا بلکہ تشنگی قائم رہتی ہے ضخیم ناولوں سے بیزاری اور مختصر افسانوں سے پسند شدہ تشنگی سے ایک تیسری صنف کا پیدا ہونا فطری تھا اور اسی صنف کا نام نقادوں نے ناولٹ (Novelette) رکھا۔ ناولٹ نے نہ صرف قاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیا ہے بلکہ ترویج و اشاعت کے مسئلے کو بھی کافی آسان بنا دیا ہے۔ قاری کم وقت میں وہ سب کچھ حاصل کر لیتا ہے جس کی اسے جستجو و تلاش رہتی ہے۔ آج صرف اداویں ہی نہیں بلکہ سبھی زبانوں میں اس صنف کو مقبولیت حاصل ہو رہی ہے۔ ادھر ہندی میں تو بہت سے ناولٹ چھپ کر سامنے آئے ہیں مثال کے طور پر پُر پرکھ، "سیتا"، "تیاگ پتر"، "جیتند کمار"، "بلج نامہ" (ناکارجن)، ایک سڑک ستاون گلیاں، "لوٹے ہوئے مسافر" (کلیشور)، "سورج کا ساتواں گھوڑا" (دھرم دیر بھارتی) دسے دن (نزل و رہا) اپنے اپنے اجنبی (اگنیہ) وغیرہ بطور خاص ہیں۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس صنف کو فروغ دینے میں پاکستانی ادیبوں کا اہم رول رہا۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کی ترویج و اشاعت بھی پاکستان میں تو ہوئی جہاں اسے ایک علیحدہ صنف ادب کا درجہ ملا اور اس پر بڑی سنجیدگی سے غور و فکر کیا گیا۔ خاص طور سے ان مدیران کا بڑا کارنامہ ہے جنہوں نے ناولٹ نمبر شائع کر کے اس صنف کو نئی جہت دی۔

ہندوستان میں ناولٹ بہت پہلے سے لکھے جاتے رہے ہیں اس سلسلے میں ہم ڈپٹی نذیر احمد (ایامی)، رتن ناتھ سرشار، ہشواکر مہم اور پی کہاں، عبدالحلیم شرر، بدھ انسا کی مصیبت، نیاز فتح پوری (ایک شاعر کا انجام، شہاب کی سرگزشت)، کشن پرشاد کول (شلا)،

اور پریم چند (روشنی رانی، بیوہ) کو کبھی فراموش نہیں کر سکتے۔ اسے ہم اردو ناولٹ کی ابتدائی کڑی یا اولین نقوش سے موسوم کر سکتے ہیں ہمارے یہاں دور اہل ناولٹ کے ارتقار میں سجاد ظہیر (لندن کی ایک رات)، کرشن چندر (دس روپیہ کا نوٹ، داد پل کے بچے)، سعادت حسن منٹو (بغیر عنوان کے)، عصمت چغتائی (صدی، دل کی دنیا)، جیلانی بانو (نمر کا سفر)، خواجہ احمد عباس (ایک بوند لہو)، راجندر سنگھ بیدی (ایک چادر میلی سی)، قاضی عبدالستار (مچھلیا)، دارالحکومہ (قرۃ العین حیدر)، ہڈ بنگ سوسائٹی، سینا ہرن، دلربا، چلتے کے باغ، اور اگلے جنم میں ہے بتیانہ کعبی، حیات الشرائع (مدار) وغیرہ مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔

کبھی بھی صنف کے مستقبل کے بارے میں کوئی فتویٰ صادر نہیں کیا جاسکتا اور نہ کوئی جامع اصول ہی مرتب کیے جاسکتے ہیں جس عہد میں اور جب بھی کوئی Powerful قلم کار آتا ہے وہ حدود کو پار کر کے نئے اصول مرتب کرتا ہے۔ اسے Establish کرتا ہے۔ برگساں نے صحیح ہی کہا ہے، میں ماضی اور مستقبل کا قائل نہیں صرف اس لمحہ کا تصور رکھتا ہوں جس میں زندہ ہوں لمحات ایک دوسرے سے زنجیر کی کڑیوں کی طرح وابستہ ہوتے ہیں اور یہی وابستگی تخلیقی ارتقار کو جنم دیتی ہے۔ ادھر ہر علم اور فن کے مستقبل پر غور کیا جا رہا ہے اور ڈھیر ساری کتابیں لکھی جا رہی ہیں اس مستقبل زدگی کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ماضی کو ہم یا تو بیکار دے سود بھولیں اور حال سے بھی غافل ہو جائیں۔ کم از کم اردو ناولٹ کے بارے میں ابھی سے اس طرح سے سوچنا مناسب ہوگا۔ کیوں کہ ابھی اس کا ماضی زیادہ پرانا نہیں اور ماضی سے کم از کم راقم الحروف غیر مطمئن نہیں بلکہ کافی پر امید ہے (خاص کر عہری سکا اپنے موضوع اور مقصد کے اعتبار سے) راقم السطور کا خیال ہے کہ ناولٹ کو پائیدار بنانے اسے مقبول عام کی سند لانے کے لیے ضروری ہوگا کہ اسے زندگی اور سماج کے عوامی مسائل سے جوڑا جائے۔

دہی ادب زندہ رہتا ہے اور اسی صنف کو عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے جو اپنے

عہد کی پیمائشوں، جلتے سوالوں اور زندگی و سماج کے اہم مسائل کو فنی لوازمات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ ادب کا کوئی بھی قاری محسوس کر سکتا ہے کہ وہی صنف ادب مقبولیت کا حامل ہوتا ہے جو اپنے وقت کی صداقتوں، بے بسیوں اور بے قرار یوں کا محاکمہ کرتا ہے۔

گزشتہ تین دہائی میں مطبوعہ اردو ناولٹوں کو دیکھنے سے ایک طرف جہاں اس صنف سے امید بندھی ہے اور اس کے مستقبل سے ایک آشنائی بندھی ہے وہیں ہم دیکھتے ہیں کہ سماجی مسائل اس سے پیدا شدہ کرب و بے چینیوں کا سامنا کرنے سے وابستہ یا غیر وابستہ طور پر اپنا دامن بچاتا سا نظر آتا ہے۔ آج کا دور ایٹمی اور ٹیکنالوجی کا ہے۔ اب انسان متاثر و پرکندہ میں ڈال رہا ہے۔ استاد وار ایک سلسلہ حقیقت بن کر سامنے آچکا ہے۔ انسان سماج و اقتصاد کے مسائل کو ان ایک طاقت اور جدید ٹیکنالوجی کی مدد سے حل کرنے کے لیے کوشاں ہے۔ مگر ہمارے ادیب و فنکار رجعت قہقری کا خواب دیکھ رہے ہیں وہی عورت وہی تلم و جدید کی کشمکش یا ہم جنس پرستی کو مسئلہ بنا کر اپنے ناول، افسانے اور ناولٹ کے ذریعہ سماج کے افکار اور افعال کو پھیلانا ہے ہیں اس سے کیا حاصل۔

ہندوستان میں ایسا ناولٹ منظر عام پر نہیں آیا، بعض کو چھوڑ کر جس میں اپنے عصری معاشرے یا زندگی کے ناگزیر مسئلے کو لے کر چلا گیا ہو۔ ایمر جنس آئی چلی گئی، ۱۹۷۱ء کا زرعی انقلاب جیسی اہم تاریخی حقیقتیں ہمارے ادیبوں کو اپنی طرف مائل نہیں کر سکیں آج ہمارے سامنے جو مسائل ہیں ان میں کچھ مسائل آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے بھی تھے وہی اب دوسری شکل میں زیادہ بھیانک روپ لے چکے ہیں مثلاً غریبی، دہے روزگاری، آبادی، کسان و مزدور کے مسائل ناگزیر ہیں آج ہمارے سامنے زندگی اور معاشرے کے جو متعدد سنگین مسئلے پیدا ہو چکے ہیں ان میں اخلاقی گمراہی اور اس کے سبب خود میں ٹوٹنے، بکھرنے اور انتشار کا مسئلہ تشدد و فرقہ داریت، زبان و علاقائیت، سیاسی جبر، استعمالی قوتوں، امن و آشتی کو پیش (جو معاشرتی اخلاقی تعلیمی اور سیاسی ہیں) جیسے اہم مسائل کے علاوہ پنجاب، آسام، میزورم

جیسے مسئلے بطور خاص ہیں جسے ادیبوں نے اپنے ناولٹوں کا موضوع نہیں بنایا بلکہ اہم مسائل اور جلتے سوالوں نے ان ادیبوں کو اپنی طرف راغب نہیں کیا، کیوں؟ اس کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ آج یہ سوال صرف ناولٹ نگاروں سے ہی نہیں سبھی اصناف ادب کے تعلق رکھنے والوں سے ہے۔ اچھا ادب تصنیف کرنا ہے تو آج ادیبوں کو ان سوالوں سے گریز کرنے کے بجائے ان کا سامنا کرنا ہوگا۔

متذکرہ بالا چند خامیوں کے باوجود دور حاضر ناولٹ کے لیے ہیں پُر امید کرتا ہے آج جبکہ کتابوں کی اشاعت ایک اہم مسئلہ بن چکی ہے ضخیم ناولوں کو پڑھنے کی فرصت ہی نہیں بلکہ ان کا پھینا بھی کافی مشکل ہو گیا ہے اور افسانے پھر بھی قاری کو پوری طرح مطمئن نہیں کر پاتے، ناولٹ کی مقبولیت عین فطری ہے، ناولٹ جہاں زندگی اور سماج کے اہم مسائل کو فنی لوازمات کے ساتھ پیش کرتا ہے وہیں تفصیل کو اختصار کیساتھ پیش کر کے قاری کی تشنگی اور سیرگرمی کو بھی ختم کر دیتا ہے۔ اور یہ وقت کی اہم ضرورت بھی ہے لیکن کوئی صنف ادب صرف اپنی ضخامت اور اختصار کی بنا پر پایدار یا مقبول عام نہیں ہو سکتی جب تک کہ اسے عہد کے مسائل، جلتے سوالوں، انسانی زندگی کی کشمکش اور بے چینی کو پوری فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا جائے، اسے وہ پایندگی نہیں مل سکتی جو کسی ادب کو عظیم مقام دلاتا ہے۔ آج انور سجاد، ممتاز شیریں، جمیل ہاشمی، عبدالرشید حسین، قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو وغیرہ سے ایک امید کی بندھتی ہے اور ناولٹ کے شاندار مستقبل پر بھروسہ کیا جاسکتا ہے۔

کتابیات

کتاب	مصنف و مرتب	ناشر	بستہ اشاعت
------	-------------	------	------------

اردو زبان اور فن داستان گوئی	پروفیسر کلیم الدین احمد	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۷۷
اردو کی نثری داستانیں	پروفیسر گیان چند جین	انجمن ترقی اردو پاکستان بار دوم	۱۹۶۹
اردو ناول پریم چند کے بعد	ڈاکٹر بارون ایوب	اردو پبلیشرز لکھنؤ	۱۹۷۸
اصول انتقاد ادبیات	سید عابد علی عابد	مجلس ترقی ادب لاہور بار اول	۱۹۶۰
افسانہ اور اس کی غایت	مجنوں گورکھ پوری	مکتبہ ایوان اشاعت	
اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ڈاکٹر محمد حسن فاروقی	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بار دوم	۱۹۶۲
ادبی تخلیق اور ناول	" " "	مکتبہ اسلوب کراچی بار اول	۱۹۶۳
اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر	سنگ میل پبلیکیشنز لاہور بار چہارم	۱۹۷۵
ادب اور ادیب	ڈاکٹر اعجاز حسین	ادارہ انیس اردو الہ آباد	۱۹۶۰
اردو ناول کا ہنگامہ	کے۔ کے کھلر	سیمانت پرکاش دہلی بار اول	۱۹۸۳
اردو افسانہ و افسانہ نگار	ڈاکٹر فرمان فتحپوری	مکتبہ جامعہ دہلی (دہند) بار اول	۱۹۸۲
اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	سید احتشام حسین رضوی	ترقی اردو بیورو نئی دہلی	۱۹۸۳
افسانہ حقیقت سے علامت تک	ڈاکٹر سلیم اختر	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد بار اول	۱۹۸۰
اردو افسانہ روایت و مسائل	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۸۱
ادب کا مطالعہ	ڈاکٹر اطہر پرویز	اردو گھر علی گڑھ	۱۹۸۰
اردو افسانے میں دیہات کی عکاسی	ڈاکٹر انور صدیق	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد بار اول	۱۹۸۳
ارسطو سے ایلیٹ تک	ڈاکٹر جمیل جالبی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۷۷
اصناف ادب اردو	ڈاکٹر قمر حسین ظفر	سر سید بک ڈپو	۱۹۷۶

افسانوی ادب
اردو افسانہ سماجی و ثقافتی
ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی مصنف دہلی باراول ۱۹۸۳

پس منظر
اندھیرا آجلا
ڈاکٹر عزیز قاطر مصنف باراول ۱۹۸۴
خواجہ احمد عباس اشاعت پبلیکیشنز دہلی

اردو ناول آزادی کے بعد
ڈاکٹر اسلم آزاد نگہار پبلیکیشنز منٹو ۱۹۸۱

اردو ناولوں میں سوشلزم
ڈاکٹر زینہ عقیل مصنف باراول ۱۹۸۳

ادب کا تنقیدی مطالعہ
ڈاکٹر سلام سندیلوی نسیم پبلیشرز لکھنؤ بارچہارم ۱۹۷۱

آزادی کے بعد ہندوستان کا

اردو ادب
ڈاکٹر محمد ذاکر مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی باراول ۱۹۷۶

اردو میں ترقی پسند تحریک
خلیل الرحمان اعظمی ایکویشنل بک ہاؤس علی گڑھ بار دوم ۱۹۷۹

اردو ادب رجحانات پر

ایک نظر
ڈاکٹر عبد العظیم آزاد کتاب گھر دہلی

انگریزی ادب کی مختصر تاریخ
ڈاکٹر محمد السین انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۷۰

ایمانی
ڈپٹی نذیر احمد مطبع فیضی دہلی ۱۸۹۱

ایک شاعر کا انجام
نیاز فتحپوری ادارہ عالیہ کراچی ۱۹۶۰

الجھی ڈور
صالحہ عابدین ناولستان نئی دہلی

ایک چادر میلی سی
راجہ سنگھ بیدی مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی بارچہارم ۱۹۸۳

بارغ و بہار
میر امن دہلوی رام نرائن لال بھین ماڈلہ آباد ۱۹۸۱

بیسویں صدی میں اردو ناول
ڈاکٹر یوسف مرست نیشنل بک ڈپو جید آباد باراول ۱۹۷۳

بچھری ہوئی دہلی
رتن ناتھ شرما اصح المطابع لکھنؤ ۱۹۳۴

بیس نئی کہانیاں
ڈاکٹر علی احمد فاطمی نصرت پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۸

۱۹۸۳	ساقی بکڈ پو دہلی دہلی	سعادت حسین منٹو	بغیر عنوان کے
۱۸۹۹	ظفر بکڈ پو لاہور	عبدالحلیم شرر	بدھ النصار کی مصیبت
۱۹۸۳	مکتبہ جامعہ دہلی	پریم چند	بیوہ
	نصرت پبلشرز لکھنؤ	ہریل عظیم آبادی	بے جڑ کھجور دے
۱۹۶۰	مکتبہ جامعہ دہلی	قرالین جدر	پت جھر کی آواز
۱۹۵۱	سرونی پریس بنارس	رتن ناتھ سرشار	پی کہاں (ہندی اینڈیشن)
۱۹۸۱	نیا ادارہ الا آباد باراول	اپیندر ناتھ اشک	پتھر الی پتھر
۱۹۸۰	شبستان الا آباد بارودم	ڈاکٹر جعفر رضا	پریم چند اور تعمیر فن
۱۹۶۳	مکتبہ عالیہ رامپور باراول	پروفیسر قمر رئیس	پریم چند حیات و کارنامے
۱۹۵۹	سرید بکڈ پو علی گڑھ باراول	" "	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ
۱۹۶۸	ادارہ خرام پبلیکیشنز دہلی باراول	ڈاکٹر قمر رئیس	کماش و توازن
۱۹۸۱	اردو مجلس دہلی باراول	ڈاکٹر صادق حسین	ترقی پسند تحریک اور اردو انسان
۱۹۷۶	انجمن ترقی اردو کراچی	ڈاکٹر معین الدین عقیل	تحریک آزادی میں اردو کا حصہ
۱۹۵۵	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ بارودم	پروفیسر آل احمد سرور	تنقیدی اشعار
۱۹۷۸	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ باراول	پروفیسر قمر رئیس	تنقیدی تناظر
۱۹۶۷	دہلی	ہمنس راج رہبر	ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ
	ادارہ اشاعت اردو حیدرآباد	عزیز احمد	ترقی پسند ادب
۱۹۳۵	باراول		
۱۹۵۷	انجمن ترقی اردو علی گڑھ بارودم	سردار جعفری	ترقی پسند ادب
۱۹۶۴	حیدر آباد باراول	آمنہ ابوالحسن	تم کون ہو
۱۹۵۹	مکتبہ جامعہ دہلی	پروفیسر آل احمد سرور	تنقید کیا ہے

۱۹۷۶	نیشنل بک ٹرسٹ نئی دہلی	محمد مجیب ڈاکٹر محمد حسین	نالتائے
	نصرت پبلیشرز لکھنؤ	اقبال متین	چراغ تہجد اماں
۱۹۷۳	مصنف بارا دل	ڈاکٹر احمر لاری	حسرت موہانی حیات و کارنامے
۱۹۶۶	سلطان بکڈپو دہلی	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک
	ایشیا پبلیشرز دہلی	کرشن چندر	داد پرل کے بچے
	ہند پاکٹ بک دہلی	عصمت چغتائی	دل کی دنیا
۱۹۷۲	ہند پاکٹ بک دہلی بارا دل	خواجہ احمد عباس	دو بوند پانی (ہندی)
۱۹۷۳	نصرت پبلیشرز لکھنؤ	جوگیندر پال	رسائی
۱۹۷۱	لاجپت رائے اینڈ سنس ہارشم	پریم چند	روٹی رائی
۱۹۸۰	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد	جیلہ ہاشمی	روہی
۱۹۷۰	انجمن ترقی اردو ہند دہلی	محمد مجیب	روسی ادب
۱۹۶۷	آزاد کتاب گھر دہلی بارا دل	پریم پال اشک	سرشار ایک مطالعہ
	کل پاکستان انجمن ترقی اردو	سید لطیف حسین ادیب	دکن ناٹھ سرشار کی ناول نگاری
۱۹۷۱	کراچی، بارا دل		
۱۹۸۳	شعور پبلیکیشنز نئی دہلی	عبد اللہ حسین	سات رنگ
۱۹۸۳	نسیم بکڈپو بارا دل	نیاز فتحپوری	شہاب کی سرگزشت
	دی انڈین پریس الہ آباد	کرشن پرشاد کول	شیاما
۱۹۸۲	مکتبہ الفاظ علی گڑھ	عصمت چغتائی	ہندی
۱۹۸۳	نصرت پبلیشرز لکھنؤ	سلیم اختر	ضبط کی دیوار
۱۹۵۳	مکتبہ شاہ راہ دہلی بارا دل	کرشن چندر	طوفان کی کلیاں
۱۹۷۶	نصرت پبلیشرز لکھنؤ بارا دل	قاضی عبدالستار	نجم رشب

۱۹۷۶	بار دوم	رجب علی بیگ سرقد	رام نرائن لال مینا مادھوالا آباد	فسانہ عجائب
۱۹۶۲	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ	ڈاکٹر یوسف حسین خان	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ	فرانسیسی ادب
۱۹۷۰	مکتبہ جامعہ دہلی	رتن ناتھ سرشار	مکتبہ جامعہ دہلی	فسانہ آزاد
	چمن بکڈپو دہلی بار سوم	دقار عظیم	چمن بکڈپو دہلی بار سوم	فن افسانہ نگاری
۱۹۸۰	لاہور بار دوم	مستنصر حسین تارڑ	التحریر لاہور بار دوم	فاختہ
۱۹۸۱	ایجوکیشنل سبک ہاؤس علی گڑھ بار اول	قرۃ العین حیدر	ایجوکیشنل سبک ہاؤس علی گڑھ بار اول	قرۃ العین حیدر کے چار ناول
۱۹۸۳	اعجاز پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	پروفیسر عبدالسلام	اعجاز پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	قرۃ العین حیدر اور ناول کا فن
	موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	ڈاکٹر عبدالغنی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	قرۃ العین حیدر کا فن
۱۹۵۵	بار اول			

کرشن چندر کے ناولوں میں

۱۹۸۲	نسیم بکڈپو لکھنؤ بار اول	حیات افتخار	لکھنؤ بار اول	ترقی پسندی
۱۹۸۲	سیمانت پرنٹرز دہلی	رتن ناتھ سرشار	سیمانت پرنٹرز دہلی	کوٹھم دھرم
	ایشیا پبلیشرز دہلی	کرشن چند	ایشیا پبلیشرز دہلی	گلشن گلشن دھونڈا تھ کو
	آزاد کتاب گھر دہلی	سجاد ظہیر	آزاد کتاب گھر دہلی	لندن کی ایک رات
۱۹۶۳	مجلس ترقی برائے ادب لاہور	ڈاکٹر میمونہ بیگم انصاری	مجلس ترقی برائے ادب لاہور	مرزا محمد ہادی، مرزا دروہا
۱۹۸۱	کتاب دان لکھنؤ	حیات الشرافہ	کتاب دان لکھنؤ	نداء
۱۹۳۹	ادارہ ادبیات اردو خیریت آباد	مولوی میر حسن	ادارہ ادبیات اردو خیریت آباد	مغربی تصانیف کے اردو تراجم
۱۹۷۵	انجمن ترقی اردو ہند بار اول	ڈاکٹر فردوس فاطمہ	انجمن ترقی اردو ہند بار اول	مختصر افسانے کا فن تجزیہ
۱۹۸۷	جاوید پبلشرز الہ آباد	ڈاکٹر اعجاز حسین	جاوید پبلشرز الہ آباد	مختصر تاریخ ادب اردو (ترمیم شدہ)
	انڈین بکڈپو بار اول	سید علی عباس حسینی	انڈین بکڈپو بار اول	ناول کی تاریخ تنقید

نذیر احمد شخصیت اور کائنات	ڈاکٹر اشفاق عظمیٰ	مصنف	۱۹۶۴
نئے ادبی رجحانات	ڈاکٹر اعجاز حسین	کتابستان الہ آباد بارخیم	۱۹۷۵
ناول کیا ہے ؟	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی		
نیا ادب	نور الحسن ہاشمی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ بارخیم	۱۹۷۶
ناول کا فن	رشید امجد	تغیر ملت پبلشرز (پاکستان)	۱۹۶۹
نیاز فتحپوری	عبد الکلام تاسمی	ایجوکیشنل ہاؤس علی گڑھ باراول	۱۹۷۸
نیا ادب	ڈاکٹر امیر عارفی	انجمن ترقی اردو نئی دہلی	۱۹۷۷
نشیب	کشن پال کول	انجمن ترقی اردو (پاکستان)	۱۹۴۹
نذیر احمد کی ناول نگاری	عبداللہ حسین	مکتبہ جامدہ دہلی باراول	۱۹۸۴
	ڈاکٹر اعجاز علی ارشد	مصنف پٹنہ باراول	۱۹۸۳

رسائل

آج کل ادبی دسمبر ۱۹۷۳ء	ترقی پسند ادب کی تحریک کا منشور، لکھنؤ
آج کل ادبی ۱۹۷۳ء	۱۹۳۶ء
اردو جلد ۳۰	زبان و ادب، پٹنہ جنوری تا اپریل ۱۹۸۱ء
ادب لطیف، لاہور پاک نومبر ۱۹۵۰ء	(سہیل عظیم آبادی نمبر)
اوراق پاکستان مئی ۱۹۸۳ء	سویرا، لاہور پاک شمارہ ۵۱۶
تغیر ہریانہ، ہریانہ کمرشن چند نمبر دسمبر ۱۹۷۸ء	سویرا، لاہور پاک شمارہ ۱۹۰، ۲۰، ۲۱
تخلیقی ادب، حصہ دوم عصری مطبوعات ۱۹۷۸ء	سب رس، حیدر آباد فردوسی ۱۹۷۷ء

ساقی، کراچی پاک شماره ۳ ۱۹۶۳ء

(ناولٹ نمبر)

ساقی، کراچی پاک جون ۱۹۶۵ء (ناولٹ نمبر)

سیپ، کراچی پاک شماره ۳

سیپ، کراچی پاک شماره ۱۰ (ناولٹ نمبر)

شاہکار، الہ آباد شماره ۵۵ (ناولٹ نمبر)

شاعر، بمبئی شماره ۳۱۲ ۱۹۶۴ء (ناولٹ نمبر)

شاعر، بمبئی فردی ۱۹۶۶ء

شاعر، بمبئی شماره ۵۶۰ ۱۹۶۰ء (پہلا دور ادب نمبر)

شاعر، بمبئی شماره ۶۰۷ ۱۹۶۶ء

شاعر، بمبئی دسمبر ۱۹۶۶ء

شاعر، بمبئی شماره ۳۱۳ ۱۹۶۷ء (کرنل چند نمبر)

شب خون، الہ آباد مارچ ۱۹۶۷ء

شب خون، الہ آباد اگست ۱۹۶۸ء

شب خون، الہ آباد دسمبر ۱۹۶۸ء

شب خون، الہ آباد شماره ۵، ۱۹۶۳ء

شب خون، الہ آباد شماره ۵ ۱۹۸۳ء

شہر پر، الہ آباد اگست ۱۹۶۷ء

صبا، حیدرآباد جون، جولائی ۱۹۵۶ء

صبا، حیدرآباد دسمبر، جنوری ۱۹۶۳ء

صبح نو، اپریل ۱۹۷۰ء

صحیفہ، شماره ۳۰

عصری ادب، دہلی شماره ۱۱، ۱۳ ۱۹۶۳ء

علی گڑھ میگزین، علی گڑھ ۱۹۴۹ء - ۱۹۸۲ء

فکر و فن، ہماچل پردیش شماره ۶ ۱۹۸۵ء

قند، مردان پاک شماره ۱۲ (ناولٹ نمبر)

کتاب نمائی، نئی دہلی شماره ۱۱، نومبر ۱۹۸۵ء

مہر نیم روز، پاکستان فردی ۱۹۵۶ء

نیادور، لکھنؤ نومبر، دسمبر ۱۹۸۵ء

نیا ادب اور کلیم، لکھنؤ جنوری، فردی ۱۹۳۱ء

نگار، لکھنؤ ۱۹۳۳ء

نفقوش، لاہور پاک شماره ۱۹، ۲۰

نفقوش، لاہور پاک جلد دوم افسانہ نمبر

نفقوش، لاہور پاک شماره ۱۸، ۱۷ (ناولٹ نمبر)

نگارش، امرتسر جلد ۳ شماره ۳ (ناولٹ نمبر)

نگارش، امرتسر شماره ۷، ۸

نیادور، کراچی پاک شماره ۷۳، ۷۴

نیادور، کراچی پاک شماره ۲۶، ۲۵

نیادور، کراچی پاک شماره ۳۲، ۳۱

نیادور، کراچی پاک شماره ۱۰، ۹

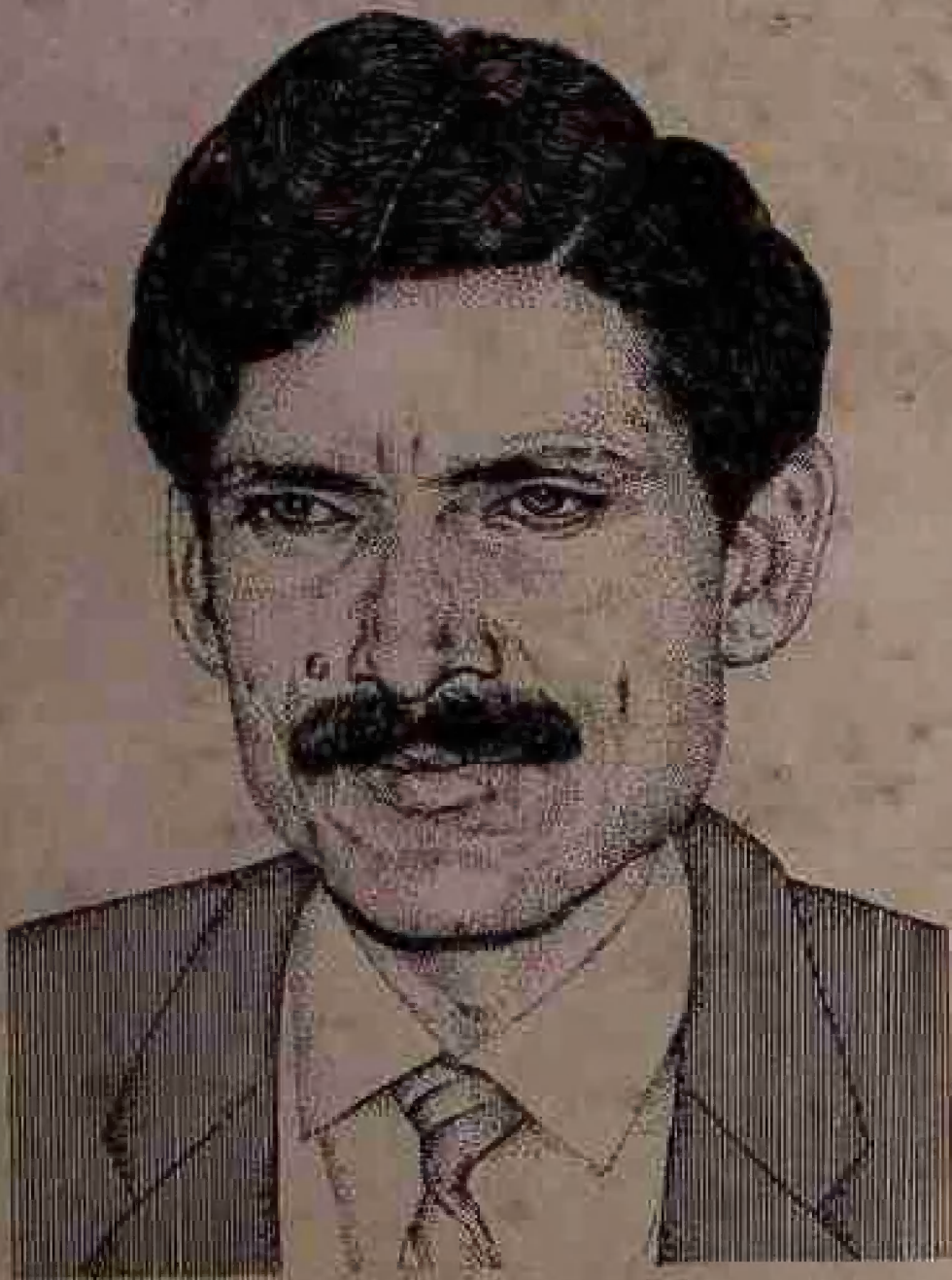
کتاب، لکھنؤ جنوری ۱۹۷۳ء

A hand Book to Literature	Flirt Thrall & AddissionHibberaf	Newyark 1960
A Dictionary of Literary Terms	J.A. Cuddon	U.K. 1977
A Dictionary of French Literature		
A Supplement to the Oxford		
English Dicionary	R.W.Burchfield	Voll-II 1976
Aspects of the Novel	Forster E.M.	London 1962
Cenvas of the English Novel	Edwerd Wagankncht	
Compton's Pictured		
Encyclopaedia		Voll--10 1954
Dictionary of World		
Literary Terms	Sheplay(ed)	
Encyclopaedia Britanica		Voll 16 1973
Encyclopaedia Americana		Voll 20 1960
Encyclopaedia of Literature		Voll-1 1953
Guide to Modern Thought	C.E.M. Joad	London 1943
Great American Short Novels	William Philips	1946
Munshi Prem Chand	Madan Gopal	Delhi 1964
Modern Short Story	H.E. Bates	1958
Psychology	William James	Newyark 1920
Reader Companion to		
World Literature	Edger AllenPoe	1958
Reading a Novel	Walter Allen	London 1956
Soviet Russia	Pt.J. Nehru	
Six Great Modern Short Novels		Newyark 1954
Tradition & Dream	Walter Allen	London 1964
The Art of Writing	Andrey Mouvois	
The Development of		
English Novel	Ralph Fox	
The Novel & People	Ralph Fox	Moscow 1956
TheComplete Short Novel	D.H. Lawrence Keith Sagar	U.K. 1982
The Novelist on The Novel	Ed.MiriamAllett.	London 1969
The Columbia Encyclopaedia		Columbia 1950
The New Book of Knowledge		Voll--13 1972
The Structure of the Novel	Edwin Muir	London 1963
The Technique of the Novel	Thomas H.Uzzel	U.S.A. 1947
The English Novel	J.B. Priestley	London 1905
The Art of Novel	Petham Edgar	Newyark 1933

हिन्दी लघु उपन्यास	डा० घनश्याम 'मधुप'	राधाकृष्ण प्रकाशन दिल्ली प्रथम संस्करण १९७१
हिन्दी लघु उपन्यास	डा० अमर गणेश जयसवाल	विद्या विहार कानपुर प्रथम संस्करण १९८४
हिन्दी लघु उपन्यास का शिल्प हिन्दी उपन्यास	डा० माधुरी खोसला इन्द्रनाथ मदान	राजकमल प्रकाशन दिल्ली प्रथम संस्करण १९६६ हिन्दी समिति सुखनऊ प्रथम संस्करण १९६५
हिन्दी उपन्यास कला	डा० प्रताप नारायण टंडन	
हिन्दी उपन्यास हिन्दी उपन्यास शिल्प और प्रयोग	डा० सुपमा प्रियदर्शनी डा० त्रिभुवन सिंह	हिन्दी प्रचारक संस्थान वाराणसी १९७३
हिन्दी उपन्यास पहचान व परख प्रेमचन्द्र चिट्ठी पत्री प्रेमचन्द्र एक अध्ययन कुछ विचार	डा० इन्द्रनाथ मदान अमृत राय डा० राम रतन भट्नागर प्रेम चन्द्र	१९५१ सरस्वती प्रेस बनारस १९३१ १९५४ १९७५ १९७२
'आलोचना' (त्रैमासिक) उर्दू कालोन उपन्यास दो बूढ़ पानी (हिन्दी संस्करण) पी कली हिन्दी साहित्य कोश	उपन्यास विशेषांक अंक- १३ अमृता प्रीतिम छाजा अहमद अब्बास पंडित रतननाथ 'सरशार' संपादक धीरेन्द्र वर्मा	१९५४ १९७५ १९७२ ज्ञानमंडल, वाराणसी, प्रथम संस्करण, संवत् २०१५

URDU NOVELETTE KA TAHQIQUI-TANQUIDI TAJZIA

Dr. Syed Wazahat Husain Rizvi



ڈاکٹر سید وضاحت حسین رضوی نے اپنی تحقیق کے لئے ایک ایسے موضوع کا انتخاب کیا ہے جو متنازع فیہ ہے۔ محترمہ قرۃ العین خیدراپنی تخلیق ”ہوسنگ سوسائٹی“ کو طویل افسانہ سمجھتی ہیں، مگر کئی نقادوں نے اسے ناول قرار دیا ہے۔ ناول اور ناول اور ناول اور طویل افسانہ میں جیاد کی فرق کیا ہے؟ اسے طے کیے بغیر ناول کی پہچان ممکن نہیں۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تاثر نہیں کہ ڈاکٹر رضوی نے اپنے مقالے میں اردو، ہندی اور انگریزی کے معتبر نقادوں کی آرام سے مدد لی صحت کرتے ہوئے ناول کی شناخت متعین کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ بعد اس کی روشنی میں اردو میں ناول نگاری کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا۔

ناول پر یہ پہلا تحقیقی مقالہ ہے آئندہ جب بھی اس موضوع پر اظہار خیال کیا جائے گا تو اسے جیاد کی ماخذ کی حیثیت حاصل ہوگی۔

پروفیسر احمر لاری
سابق صدر شعبہ اردو
گورکھپور، یونیورسٹی گورکھپور